InterDanza

[octubre 2016 // no. 35 // año 4 // Coordinación Nacional de danza]

Número dedicado al
Primer Coloquio Latinoamericano de
Investigación y Prácticas de la Danza
dentro del Encuentro Nacional de Danza 2016

Directorio

Carmen Bojórquez
Editora

Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo

Yazmín K. González Guzmán
Diseño editorial

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coodinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector administrativo
Charleen Durán
Subdirectora del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Coordinador de producción
Martha Herrera
Subdirectora de vinculación escolar y atención al público

Roberto Aguilar
Fotografía de portada

Editorial

El fin último del arte contemporáneo no es crear belleza sino libertad. De ahí proviene su afán moralizador, que ha convertido en predicadores a muchos artistas.

José Antonio Marina

Dedicamos los próximos números de la revista interdanza al Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza, Visiones Contemporáneas desde la Escena 2016, llevado a cabo en el marco del Encuentro Nacional de Danza Contemporánea en la Ciudad de México del 5 al 9 de septiembre pasado. Este coloquio surge por iniciativa de Ángulo Alterno A.C y ASYC / El Teatro de Movimiento-Primero Sueño A.C. gracias al apoyo en coinversión de la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, con el propósito de abrir un espacio de reflexión académica para fortalecer a la comunidad dancística latinoamericana desde perspectivas diversas y expandidas entre creadores, investigadores y la sociedad en general. Dada la amplitud e importancia de las ponencias presentadas, en este número 35 presentamos los trabajos correspondientes a la mesa 1: Nuevos modelos de gestión, producción y/o movilidad de la danza, moderada por Alonso Alarcón. Esperamos que los lectores de *Interdanza*, dedicados a la práctica dancística encuentren en la publicación de las ponencias resultantes de este coloquio, material de consulta que les permita mejorar sus prácticas y que los lectores consumidores de danza, conozcan a mayor profundidad el complejo universo en el que este arte se produce.

Contenido

02 **editorial**

ponentes
05 Primer coloquio latinoamericano de investigación y prácticas de la danza

07 **introducción**
Por Luis Conde

Filosofía del Arte Contemporáneo: Filosofía de la Danza Contemporánea
09 La necesidad de un régimen estético-político y pedagógico del arte | Por Verónica Alvarado

17 **Danza cubana, otras expresiones de un movimiento**
Por Mercedes Borges Bartutis

23 **Perspectiva sobre la transición de agrupaciones independientes de danza a empresa cultural en México**
Por Ranmses Ojeda Barreto

29 **La gestión internacional desde la figura del "artista-gestor" o del "artista-etcétera",**
concepto creado (nombrado) por el teórico brasileño Ricardo Basbaum
Por Olga Guitérrez

39 **Gestión cultural en danza contemporánea:** Análisis de la cadena de valor y factores que influyen en la valoración social de la disciplina
Por Gabriela Bravo Torres

45 **iconografía**
Cursos y Talleres
Funciones espacios alternos

Ponentes

Primer coloquio latinoamericano de investigación y prácticas de la danza

Verónica Alvarado Hernández Rojas

Nació en la Ciudad de México en 1977. Estudió la licenciatura en Filosofía en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Estudió la Maestría en Filosofía en el área de "Estética" en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estudió el Master en Estudio y Gestión de Arte Contemporáneo en la Cámara de Toledo, España. Estudió fotografía en la Escuela Activa de Fotografía. Desde el año 2007 es Profesora Investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) en la Academia de Cultura Científica y Humanística y de Filosofía e Historia de las Ideas. Su área de trabajo en docencia e investigación se ha desarrollado en torno a las áreas de estética, filosofía del arte, arte contemporáneo y arte y educación. Ha escrito diversos artículos en torno a cuestiones estéticas y artísticas.

Mercedes Borges Bartutis

Graduada de la Facultad de Periodismo de la Universidad de La Habana en 1990. Trabajó en el Centro Pro Danza y Danza Contemporánea de Cuba. Actualmente es Profesora Auxiliar de la Facultad de Arte Danzario, en la Universidad de las Artes de La Habana (ISA). Es la directora del portal digital Cubaescena, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y organiza, desde enero de 2016, el Observatorio Cubano de la Danza. En 1998 comenzó su colaboración con *Balletin Dance*, la Revista Argentina de la Danza, publicación de la cual se mantiene como corresponsal desde Cuba. Con Balletin Dance Ediciones dirige la colección SúlkaryCuba desde 2009, especializada en libros cubanos sobre danza. En el 2008 recibió su título de Master en Arte, Mención Danza (ISA). Un año después publicó el libro *Temas sobre la Danza*, con la Editorial Adagio del Centro Nacional de Escuelas de Arte de Cuba.

Ranmses Ojeda Barreto

Es Candidato a Doctor en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario por la UNAM y la UADEC. Estudios de Maestría en Contenidos para Medios por la Universidad Intercontinental. Licenciado en Arte Dramático por la BUAP y estudios en danza por diferentes instituciones. Es catedrático en diversas universidades y Jefe de Departamento de Vínculos Culturales en la Universidad Intercontinental. Desde 1992 se dedica profesionalmente al teatro y la danza, y desde el 2000, también a la gestión cultural. Ha trabajado con gente como Akira Kasai, Makiko Tominaga, Ludmila Jerinkova, Christine Quiraud, Francine Alepín, Denise Boulanger, Morris Savariego, José Caballero, Alberto Celarié, Juan José Olavarrieta, Luigi Allegri, Ignacio Ortiz, Xavier Robles, Guadalupe Ortega, Jeremy Nelson y Mariah Evans, entre otros. Ha sido becario FONCA 2003 y 2004.

Creadora, investigadora y artista-gestora de artes vivas; genera y promueve proyectos de intercambio nacional e internacional que implican la circulación de pensamiento y práctica entre contextos. Ha presentado su trabajo en países como México, España, Francia, República Checa, Uruguay, Argentina, Colombia y Brasil. Directora y gestora de Encuentro Internacional EINCE, Laboratorio puntoD, LAB-QUATRO, Estadías y COLHIBRÍ. Ha sido acreedora de becas y subsidios internacionales como IBERESCENA, Príncipe Claus, PICE (España) y PRODANZA (Argentina). Actualmente coordina un proyecto de gestión y articulación internacional entre los países de Alemania y México a través de las instituciones Secretaría de Cultura Jalisco, el Centro Internacional de Danza y Arte del Movimiento Fabrik Potsdam/Alemania y el Goethe-Institut Mexiko.

Olga Gutierrez

Gabriela Bravo Torres

Titulada en Licenciatura en Educación y Danza, mención Pedagogía y mención Coreografía. Egresada Licenciatura en Danza mención Interpretación de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Tesista del Magister en Gestión Cultural en Universidad de Chile. Experiencia integral en trabajo con colectivos artísticos, gestión de proyectos culturales y producción de espectáculos teatrales.

Ha dictado clases de danza contemporánea, expresión corporal y ballet en diversos establecimientos culturales y educativos, sin embargo, su labor pedagógica hace énfasis en la educación artística en sectores de riesgo social.
Docente de Gestión y Producción en la Escuela de Danza de la Universidad Academia Humanismo Cristiano Chile.
Productora y actriz de Terko Productora de Arte.

Maestro en Historia del Arte por el Instituto de Investigaciones Estéticas y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Licenciado en Escenografía por la Escuela Nacional de Arte Teatral. Ha participado como productor y diseñador de escenografía, iluminación y vestuario para más de 30 proyectos en conciertos, teatro, danza, circo, cine y televisión.

Es autor del libro, Espacio escénico y poder. Fiestas novohispanas. Siglos XVI y XVII. Ha participado en coloquios y congresos en México y el extranjero.

Otras publicaciones de su autoría están dedicadas a la escena contemporánea y las fiestas novohispanas Escénicas.

Luis Conde

Introducción

Por Luis Conde

En esta primera publicación presentamos los artículos correspondientes a la primera mesa de nuestro coloquio, titulada "Nuevos modelos de gestión, producción y/o movilidad de la danza". Este corpus ofrece una cartografía de las condiciones en que se desenvuelve la danza contemporánea en territorios específicos de Latinoamérica. Mercedes Borges Bartutis nos comparte su investigación sobre el panorama de las políticas de formación y producción, las propuestas de artistas, su trabajo individual o en compañías, su movilidad dentro y fuera de Cuba, así como una visita a obras realizadas desde la videodanza.

Por su parte, Ramsés Ojeda Barreto presenta un estado de la cuestión acerca de la producción y el consumo cultural relacionados con la danza en México, las condiciones generales en que egresan los estudiantes de las escuelas profesionales y el marco laboral con el que se encuentran; una base de información necesaria para reflexionar sobre el contexto de las políticas culturales y económicas desde el cual se dan las expresiones dancísticas y la generación de vínculos con los públicos.

Olga Gutiérrez nos habla desde la figura del artista-gestor. Con la experiencia de su trabajo en Latinoamérica y Europa, refiere la formulación, desarrollo y aplicación de nuevos sistemas de creación, producción, circulación y exhibición de obra, de marcos teóricos y planteamientos estéticos. Sus propuestas dimensionan la importancia de lo local vinculado con lo internacional, de las implicaciones políticas, las redes afectivas, del trabajo colaborativo y del hacer comunidad.

Finalmente, Gabriela Bravo Torres plantea un enfoque de la gestión cultural desde el concepto de "cadena de valor" aplicada a la danza contemporánea en la región metropolitana de Chile. Con esta propuesta revisa algunas acciones de las entidades participantes en este sector de producción de bienes culturales: individuos y grupos independientes, empresas privadas e instituciones, los mecanismos de financiamiento, producción, circulación y exhibición, así como el valor y las repercusiones que esto tiene en la esfera ciudadana.

El texto correspondiente a la conferencia magistral "Filosofía del arte contemporáneo: Filosofía de la danza contemporánea", impartida por Verónica

Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza

VISCESC ·2016· Visiones Contemporáneas desde la Escena

Alvarado, se propone como una oportunidad para pensar sobre las percepciones y funciones del arte en la actualidad, así como de la importancia de habilitar nuevas dinámicas de participación por todos aquellos involucrados en el acontecimiento escénico. Su lectura facilita comprender los procesos creativos desde un encuadre de participación colectiva tomando como punto de partida algunos marcos propuestos por Jacques Rancière. Así, con el texto y su refracción en el lector-escucha-co realizador, se indaga y practica lo político en tanto capacidad para la construcción de territorios comunes donde el disenso y la reflexión son necesarios: un poder que coloca la creación artística como espacio compartido y posibilidad de cambios sociales.

El conjunto de experiencias aquí presentado nos habla de un re-colocamiento de los creadores y sus labores en la actualidad. Estos casos que parecen alentadores, tanto por sus resultados como por sus abordajes críticos, más allá de ofrecernos importantes certezas, nos brindan la oportunidad de formularnos algunas otras preguntas: ¿Cuál es el poder de determinación del contexto en que se desenvuelve cada creador-gestor?, ¿Qué herramientas y estrategias se pueden utilizar para aprovechar o revertir las condiciones que presenta cada territorio?, ¿De qué manera esto influye en el establecimiento de una relación con los públicos y su participación no como consumidores, sino como integrantes de una o varias comunidades políticas y afectivas?

Esperamos que gracias a ésta, la primera de varias entregas, el Primer coloquio latinoamericano de investigación y prácticas de la danza: Visiones contemporáneas desde la escena (VISCESC), siga proyectando su función como espacio de diálogo y de producción de pensamiento, y en ese sentido, de habilitador de las puestas en discusión y las respuestas que cada caso de nuestro contexto latinoamericano necesita.

Filosofía del Arte Contemporáneo: Filosofía de la Danza Contemporánea

La necesidad de un régimen estético-político y pedagógico del arte

Por Verónica Alvarado

"Apenas me acuerdo de un mandamiento; nada se me presenta en forma de una ley; un impulso es lo que me dirige y me guía siempre rectamente; sigo con libertad mis sentimientos" "...De la moral no podía extraer ningún consuelo ni la severidad con que pretende dominar nuestras inclinaciones ni la complacencia con que querría convertirlas en virtudes podían serme suficiente"[1]

Libro VI de *Los Años de Aprendizaje de Whilem Meister* de las "Confesiones de un Alma Hermosa"

Goethe

Podría parecer muy ambicioso generar una filosofía del arte contemporáneo y, más específicamente, una filosofía de la danza contemporánea, esto aparecería así, si y sólo si somos incapaces de desmontarnos, desde ahora, de una visión cupular, elitista y muy preestablecida tanto de lo que entendemos por filosofía, por arte y por danza contemporánea.

Tomaré como punto de referencia de estas breves reflexiones al filósofo francés Jaques Rancière, quien nos posibilita, precisamente, a repensar la estética y el arte actuales. ¿Por qué habríamos de temer a realizar dicha tarea?

Las nuevas maneras de expresión artística, el arte relacional, experiencial, transfigurativo, etc., nos conducen a modificar y transformar parámetros de análisis, categorías, paradigmas, suposiciones. Por tanto, nuestra manera de analizar la realidad requiere de generar nuevos discursos, requiere nuevos vocabularios. Si desmontamos la idea de la filosofía como un saber alejado de la realidad, podremos mirar su aspecto más básico: el de intentar comprender los despliegues del arte actual, pero nunca para estatizarlo o teorizarlo de tal modo que lo inmovilicemos. El arte es ese lugar de resistencia no neutralizable.

A lo que sí no he de atreverme es a enunciar dogmáticamente cómo ha de construirse una filosofía de la danza contemporánea, apenas y enunciaré aspectos de reflexión filosófica que según Rancière podrían apuntar a desarrollar una filosofía del arte actual. Analizaré hacia el final de este texto, un ejemplo de la danza en el que veremos conjuntarse nuestros temas de reflexión filosófica.

Propongo que los diferentes temas que se abordan acá sean revisados por ustedes en sus propias y múltiples maneras "de estar" en la danza contemporánea. Ustedes pertenecen de lleno a ese mundo, a ese circuito de la danza, ya sea como coreógrafos, gestores, coordinadores, ejecutantes, críticos, generadores de políticas culturales, etc. Me refiero a que tal vez ustedes puedan aterrizar mejor las ideas que intentan emanar de esta exposición, en las propias prácticas en las que están inmersos de manera cotidiana. Pueden ponerse ejemplos respecto a las ideas que mencionaré, contrastándolas o asemejándolas con las problemáticas y vicisitudes con las que ustedes se las ven en su propio quehacer.

Comenzaré por desentrañar el propio subtítulo del texto que les presento: ¿qué tiene que ver lo político con lo estético y por qué se habla de una necesidad de lo político? Desde ahora señalo que no podremos prescindir del término de "lo político" para realizar nuestras reflexiones filosóficas. Pero habremos, por principio, de desprendernos de la idea común y arraigada que podríamos tener acerca de "qué es la política". La política no es el ejercicio del poder o las diferentes formas del poder, la política no es, según Rancière, ese lugar de lo establecido y consensuado a través de las convenciones humanas, sino que la política es la capacidad de los seres humanos de construir espacios de territorio común y dichos espacios se construyen precisamente, a partir de disensos. Lo político es ese espacio comunitario en el que se generan disensos. Y, por otro lado, parecería que el arte también se liga

1 Goethe J. W. Los Años de Aprendizaje de Wilhem Meister. Tomo Segundo. Traducción de R.M. Tenreiro, Espasa Calpe, Madrid, 1931. p.p. 303,343.

a la construcción de espacios y relaciones, reconfigurando tanto material como simbólicamente dichos espacios comunes (museo, teatro, sala de conciertos, etc.)

Así, parecería que el arte no es "político" por los temas que desarrolla, Rancière nos menciona que el arte es político en sí mismo por su capacidad de generar una espacio-temporalidad, redistribuyendo el espacio mediante lo material y lo simbólico. (Ejemplo: en este sentido, podemos encontrar obras que buscan tener un compromiso, por ejemplo de protesta social pero puede ser que no logren generar un espacio político y se queden en el mero discurso o el estereotipo).

De esta manera, política y arte se contienen entre sí. El arte se implica en la propia constitución de las formas de ser y hacer de la vida comunitaria. Rancière retoma de Schiller el concepto de "juego", para explicar esta politicidad estética del ser humano. Este autor romántico nos dice:

> **El impulso de juego (...) en la misma medida en que arrebate a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos.**
> (Schiller, 1990, Carta XIV p.228)

> **La actividad del libre juego produce nuevas individualidades y colectividades, el juego permite suspender la percepción ordinaria. Así, dice Schiller: "Todo juego es, antes que nada, una actividad libre"**
> (Schiller, 1990, Carta XV p. 234)

Si asisto a un museo en el que miro una escultura griega, tengo diferentes opciones, intentar meramente analizarla y entenderla desde la tradición y lo que me dice el paradigma establecido por la historia sobre dicha escultura, ciñéndome a meras convenciones expresivas o, por otro lado, tengo la opción de aplicar el libre juego, un libre juego que se opone a una forma de imposición de dominio cultural. Si opto por el libre juego me habré desprendido de lo que "dice la historia que debo de percibir", me habré desprendido de un orden de autoridad. ¿Qué nos hace seres humanos? En parte, nuestra libertad. Así, Schiller menciona: "El hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega" (Schiller, 1990, Carta XVI, p. 252).

Según Rancière, el arte ha generado divisiones políticas de lo sensible produciendo una preeminencia de la forma sobre la materia. La alta cultura dicta los sentidos, significados e interpretaciones preestablecidas y consensuadas. Pero aquí está la importancia de reflexionar sobre el arte, pues como nos dice nuestro autor, el arte también puede, al poner en juego otras percepciones, actualizar de manera constante sus significados, una obra siempre posee una promesa de transformación, una promesa de emancipación en medio de un territorio colectivo, en medio de los significados que le han sido prescritos. La emancipación nos devela, al siempre excluido, nos muestra a ese, al que siempre se le ha omitido porque se le llama ignorante.

¿Qué implica entonces una "educación estética"?, y será ésta, otra idea que Rancière retoma de Schiller. Una educación estética no es una educación en el gran arte con mayúsculas, sino en la capacidad de

ponerse en relación con una obra y actualizarla, lo que Rancière llama su promesa emancipatoria, es decir, su capacidad de actualizarse y generar movimientos en la realidad vivida, en la comunidad viva. El arte no es una realidad aparte, es una forma de vida viva. Rancière pugna por una anulación de la mera "forma" del arte, mediante una "forma de vida"

La promesa de emancipación que toda obra contiene ve su cumplimiento una y otra vez en la vida misma. Sólo así se han de transformar las relaciones de dominio, hemos de salvar la heterogeneidad sensible, porque sólo así se salva al arte mismo de ser neutralizado. La disolución de lo heterogéneo disuelve también la esencia de lo político, es decir, el disenso, la crítica.

El problema ha sido la separación constante de las obras artísticas de las formas de vida más inmediatas. La relación arte-política es poner en relación arte-vida. Cuando nos ponemos en relación con las manifestaciones estéticas generamos innovadoras formas de relación. La rebeldía política del arte transforma la relación de dominio en un mundo sin autoritarismo estético. La política estética permite actualizar experiencias y creencias comunes compartidas y mantenerlas vivas.

La contemporaneidad y sus diversas manifestaciones estéticas nos muestran que el arte puede analizarse visto por nosotros a partir de dos tipos de política, arte analizado a partir de sus formas de experiencia estética, formas de una vida diferente a partir de su contexto, etc. y, la experiencia política, que Ranciére llama "política de forma rebelde" que nos habla de esa promesa política de experiencia estética, un arte que será visto a partir de la resistencia a estatizarlo, definirlo y neutralizarlo mediante la que pudiera ser una visión cerrada e inamovible de lo que "es" esa obra. El problema frente a estas dos políticas, es según nuestro autor, que miramos, en el propio régimen del arte, de manera clara, la confrontación de dos visiones totalmente opuestas acerca de ¿qué es el mundo y cómo lo percibimos?

Si te dicen qué tienes que ver, en una obra de arte, se disuelve la rebeldía estética en automático, si el arte te empuja hacia una experiencia de vida, los hallazgos serán auténticos e innovadores. La promesa de emancipación que toda obra contiene se habrá cumplido.

Otro tema de reflexión filosófica en torno al arte es el necesario análisis de las transformaciones respecto al estatuto de los objetos, signos, sentidos, etc. Actualmente, un juego y rejuego es claro en los intercambios del mundo del arte y el no arte. Ranciére señalará que es éste un tema interesante de explorar, pero no a partir de la tan mencionada y gastada visión de la ruptura entre modernidad y posmodernidad. Este tipo de asuntos sobre qué sí es arte y qué no es arte, tan usualmente mencionado en nuestros días, se da a partir de la mezcla necesaria de los heterogéneos en el arte moderno y contemporáneo.

Corrientes como el dadaísmo lo tenían muy claro, pues mostraban la facilidad de los choques que provocan ciertos elementos heterogéneos. Y es que los dadaístas tenían muy claro también que no podía haber un arte que se mantuviera al margen de la vida. El arte era vida., por ejemplo. Como menciona De Micheli acerca del dadaísmo:

> **Dada es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte, el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastantes más radicales. Dada está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento (...).** (De Micheli,1998.)

En el arte actual miramos muchas manifestaciones donde se hace visible este choque de heterogéneos. Ranciére cuestiona si se trata sólo de un mero "humor distanciador" o se busca un verdadero "choque provocativo" a la manera de los dadaístas.

Fotografía: Daniel Lugo

Y avanzamos aquí a un tema primordial de reflexión respecto al arte actual: los espacios. Según nuestro autor se pueden rastrear lo que él denomina los múltiples "deslizamientos de las provocaciones" en las formas de exponer hoy por hoy. Encontramos entre esas formas de exponer: *el juego*, exposiciones en las que se apela, mediante el humor, al desfase en las secuencias de los signos o de objetos. *El inventario,* en el que se ensamblan diferentes heterogeneidades, listas, fotos, nombres, etc. una especie de archivero. *El encuentro,* la invitación imprevista transformando un espacio social. *El misterio*, no en el sentido de lo enigmático, sino como vinculación de heterogéneos, el acento está en lo que vincula, no en lo que separa, el acento está en lo que se fusiona.

Pareciera que las manifestaciones contemporáneas van de la provocación crítica a una especie de juego, que como señala Rancière, muchas veces parece quedarse en la propia indeterminación. La pregunta es ¿en qué medida las manifestaciones artísticas actuales generan verdaderamente el tipo de politización que hemos mencionado, funcionando para reconfigurar espacios comunes?

Pensar el arte como política, como forma de vida, es pensar el arte como una forma de disentir a partir de la propia realidad sensible dada. El arte genera disensos, visibiliza, perturba lo que se ha proclamado como lo ya establecido. Hace público lo que se había convertido en coto de poder del dominio privado. Solo a partir de esta visión política estética del arte es posible la construcción de disensos, mediante el arte se produce el desacuerdo ante la imposición de lo ya acordado, lo dicho, lo prejuzgado, lo establecido.

Hoy se llama política al consenso, y lo miramos en los estados, dominados por este "consenso", un consenso que todo lo objetiva, lo uniforma o lo negocia y gestiona bajo intereses muy específicos de ciertos grupos. El llamado consenso parece más bien despolitizar, inmovilizar, callar, excluir e imponer. Por ejemplo, expertos, instituciones, quién o quienes detentan la verdad en un grupo o sector, etc. El consenso alcanza su zona de confort y acomoda a los demás.

Es en este consenso rezagado, retrógrado, en el que el arte ha de irrumpir, para repolitizar, a partir de la experiencia política estética misma. La exclusión que genera el consenso, desvincula a los individuos, se les mira desde la cúpula consensuada de poder, como los que están afuera y hay que acercarlos (meterlos) al arte. Pero no es así, ese ha sido el imaginario, Según Rancière, el arte, es ese lugar que permite mostrar la igualdad de los individuos, todos somos capaces de generar un espacio común. No hay individuos fuera o dentro, lejos o cerca o arriba y abajo del arte.

Una educación política estética mira en el arte el gran restaurador social y comunitario, generando nuevas formas del habitar sin excluir. El arte posee en sí mismo una función política, que refiere a la convivencia y la reconfiguración de vínculos entre individuos. Así, el arte y su intervención transforman espacios en espacios de disenso.

El arte resimboliza lo común y le reafirma a cada individuo y colectivo sus capacidades. La experiencia política estética demuestra la igualdad de los individuos en su capacidad de relacionarse con una obra de arte. Sin embargo, Rancière halla un círculo vicioso, es el arte el que ha de recomponer el vínculo social, pero él mismo sufre las consecuencias de no hallar ese vínculo. ¿Cómo puede el arte generar un espacio común? Es ésta la clave para comprender la espacio-temporalidad política estética.

No debemos entender el espacio artístico como una mera dimensión material. Pero en efecto, en los hechos, así se entiende. *Los espacios del arte son sus instituciones.* Diferentes modos de programar los espacios han trascendido.

Rancière los clasifica como: *el cultural educativo,* que tiene como tarea la de familiarizar y facilitar la experiencia con el arte. Lo *estético radical*, lugar de encuentro puro con las obras (lo que preserva el sentido elitista del arte). El *programa que denuncia el elitismo,* este enfatiza el "compromiso del arte", entendido como compromiso político, evidenciando el funcionamiento del poder. Está el *programa del arte sin espacios ni forma propios.* Donde se mira el arte como forma de vida. Rancière cuestiona que todos estos programas institucionales no dejan de seguir planteando la visión elitista del dentro-fuera. Del arriba-abajo, de lo superior–inferior.

Es decir, dichos programas hablan y se mueven desde el discurso de lo establecido, del poder, de lo consensuado. En una entrevista de mayo de 2010, Ranciére señala:

> **"De hecho, es más bien a los intelectuales y a los artistas a los que habría que emancipar en primer lugar, liberándolos de la creencia en la desigualdad en nombre de la cual se atribuyen la misión de instruir y hacer activos a los espectadores ignorantes y pasivos"**

(http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado consultada el día 10 de agosto).

Se olvida que la experiencia estética del disenso posee infinidad de maneras de reconfiguración, se recrea y se instituye. El espectador no es ni ignorante ni pasivo. Los espacios son más que lo meramente institucional, en ellos se pueden reconstruir experiencias políticas estéticas genuinas. Experiencias que tienen que ver con el reconocimiento de la identidad, concreciones específicas, auto cuestionamientos sobre la experiencia misma. Los espacios se transforman generando una espacialidad inédita. No se trata de vincular forzadamente y de manera gratuita a dos actores sociales como por ejemplo el "artesano" y el "artista legítimo" Esa vinculación se torna falsa y estereotipada, se hace ya desde un discurso del adentro-afuera, superior-inferior. Un encuentro genuino se hace desde la construcción de disensos, mezcla de artes y formas de experiencia y expresión, y lo que Ranciére denomina, un espacio metamórfico, que se genera prescindiendo de las relaciones preestablecidas. He aquí por qué el arte se torna un espacio de originalidad que invita en todo momento a la construcción de la experiencia.

En su obra *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte,* Rancière revisa cuidadosamente la figura de Loïe Fuller, sírvanos

ese ejemplo de la danza para revisar algunas de las reflexiones aquí apuntadas.

En el París de 1893, Mallarmé y otros autores comienzan a prestar gran atención al sitio denominado Folies-Bergère, un lugar que hasta ese entonces se pensaba para un perfil de público nada refinado. En dicho lugar se presentaba Loïe Fuller, de quien se hablaba como una artista que emergía un mundo de originalidad e innovación para la danza, su autenticidad radicaba en la forma en que construiría el espacio sólo a partir de su cuerpo, su movimiento y los velos de su vestimenta
.
La bailarina construía un nuevo espacio mediante el despliegue metamórfico del movimiento de los velos mediante una danza serpentina. ¿Qué consensos estaba rompiendo Loïe Fuller? El mero hecho de mover los velos de su vestido a la manera de una flor abriéndose o un abanico desplegándose o como si fuese el humo de un cigarrillo desplazándose, generaba una espacio- temporalidad ajena, con mucho, a los hábitos de la danza de su tiempo. Sólo usaba un fondo negro y ni un decorado escenográfico. La visualidad era en torno a temas giratorios, serpentinos, espirales. Si preguntásemos qué otros consensos rompe, diríamos que los de la forma. La bailarina cuestiona con sus obras la rigidez de la línea recta, opone la curva como su esencia artística. El cuestionamiento es al entorno clásico de la belleza. El cuerpo no se asoma, el vestido y los movimientos con él llevados a cabo son el centro de la obra. Se cuestiona así el cuerpo perfecto en proporciones proclamado por el *Vitruvio* de Leonardo. El cuerpo se muestra sólo ocultándose mediante el velo. Rancière menciona que es la invención de un nuevo cuerpo. El cuerpo es mostrable e inhallable. El cuerpo se cubre para descubrirse otro.

Las espirales visuales producidas por la bailarina rechazan el orden y la proporción. Construye un espacio mediante serpenteos. Genera su perfecto artificio de ficción, el velo es su herramienta para lograr la imitación de las formas. ¿De dónde adopta sus nuevas formas? ¿De dónde su artificio y su ficción?

He aquí lo que Rancière nombra la embriaguez del arte, el artista es capaz de generar su obra y al mismo tiempo el espacio de su producción. No hay distancia entre voluntad y realización. Esta visión del arte nos recuerda la idea schopenhaueriana de la voluntad. Flor que se abre, sol que sale, etc. El acto construye el espacio. El teatro, la sala de conciertos, son esos espacios que se habitan de relaciones político-estéticas. El espacio se construye para generar disensos, mediante las ficciones artísticas.

¿Qué sentido hay en los velos desplegándose? ¿por qué se vuelven un símbolo? Como nos dice nuestro autor, el símbolo se separa del todo, nos lanza una parte del significado, pero, a fin de cuentas, representa el todo. Loïe Fuller rompe una idea establecida, consensuada y admitida como canon, mediante otra idea, nueva, paradigmática, experimental, generando una nueva estética, nuevas formas, nuevos símbolos, nuevas gestualidades.

Los nuevos gestos del arte son, según Rancière, nuevos esquemas del mundo, nuevos esquemas que el arte materializa. Los sueños humanos se actualizan y así el arte se autonomiza, se salva, no cede a la estatización. El arte sólo tiene sentido en su correlato con el mundo, en su libertad de ficcionar, de escenificar el mundo y generar espacios comunes nunca inmóviles.

Dejo así, apuntados aquí, solo algunos temas de largo aliento reflexivo, un largo camino nos espera, la ardua tarea de pensar el arte actual, dejarlo de hacer sería dejar de ser humanos, pues el pensamiento mismo se introduce en las venas de espacio artístico.

Bibliografía

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Goethe J. W. *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister.* Tomo Segundo. Traducción de R.M. Tenreiro, Espasa Calpe, Madrid 193

Rancière, Jaques, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte,* Bordes Manantial, Buenos Aires, 2013.

____, *El espectador emancipado,* Ellago, Valencia, 2010.

____, *Sobre políticas estéticas,* Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005

Schiller, F., Kallias. *Cartas sobre la educación estética del hombre* (edición bilingüe) Barcelona, Anthropos, 1990.

Danza cubana, otras expresiones de un movimiento

Por Mercedes Borges Bartutis

Cuando se hable de danza, Cuba es un país imposible de ignorar, por el potencial que se ha generado en los últimos 57 años, bajo el cobijo del cambio social que dio a los artistas a partir de 1959, el acceso a los grandes públicos. La Revolución Cubana ofreció a la gente más humilde la entrada por precios irrisorios, a exposiciones, conciertos de música clásica y popular, funciones de ballet clásico. Y todo eso apoyado en un sistema de enseña pública que, aún con defectos, dio un alto nivel cultural y de instrucción a millones de personas.

Nací en 1966 y he vivido a plenitud el proceso revolucionario cubano, que ha sido hermoso, torcido, justo e injusto, contradictorio, y todo eso a la vez. Desde mitad de los años 80 del siglo pasado, he seguido el recorrido de un movimiento de danza que ha tenido un desarrollo coherente, desde que en 1959 Ramiro Guerra con el auspicio del Estado cubano, fundara el Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional. A partir de ahí, la Isla ha visto surgir muchas compañías, grandes y pequeñas, que evolucionaron apuntaladas por un sistema de enseñanza artística, principal cimiento para su progreso.

Sin embargo, después de títulos medulares, pocos coreógrafos de la isla logran producir obras que dialoguen con prácticas novedosas. La danza cubana está marcada hoy por un éxodo permanente, tanto de artistas jóvenes como de otros con más experiencia. La falta de estímulo, signada por privaciones económicas, la ausencia de un festival nacional de danza donde confluyan bailarines, coreógrafos y maestros de procedencias y generaciones diferentes, marcan el panorama de un país que ha tenido en la danza, una de sus fuerzas espirituales más contundentes.

Fotografía: Gabriel Morales_Isoptica

Por otro lado, la carencia de investigación evidente en los creadores cubanos actuales, se ha convertido en un denominador común de lo que se presenta en los escenarios nacionales, soportados por soluciones demasiado parecidas entre ellas para cautivar al público, que a pesar de esta situación continúa asistiendo a las salas de teatro, por ser la cultura todavía una posibilidad económicamente asequible a los grandes públicos, en un país que cambia continuamente, aunque para muchos parezca inamovible.

Como siempre, hay excepciones que salvan el panorama coreográfico de un país. Exceptuando pocos nombres que mantienen algunos títulos "atractivos" para el escenario, la producción más seductora de danza que se realiza hoy en Cuba se despliega en las creaciones de video danza, resultado en su mayoría de las ediciones del DVDanza Habana: Movimiento y Ciudad, un certamen que se realiza dentro de las jornadas del Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos: "Habana Vieja: ciudad en movimiento".

¿Por dónde empezar?

La danza cubana se enfrenta, desde hace ya bastante tiempo, a una suerte de círculo cerrado. Una producción en serie se ha apoderado de los coreógrafos, que básicamente se dividen en tres tendencias: primero, los que producen espectáculos para exportar fundamentalmente al turismo, donde las bondades del sueño tropical son las protagonistas, es decir, la mulata, el tabaco, el ron y la música popular cubana; una segunda tendencia reúne espectáculos donde el virtuosismo de giros y cargadas exóticas, además de la belleza física de los bailarines, tienen el rol principal; y una tercera y menos favorecida, que apunta a prácticas experimentales, a partir de exploraciones diversas. Esta última, por supuesto, es casi nula, en una nación

como Cuba, donde aproximadamente un 80 por ciento de lo que se produce en materia de danza está subvencionado por el Estado.

Y aquí comienza el círculo vicioso, comienza en verdad, el gran dilema de la danza que hoy pudiera aspirar a dialogar también con el cubano de a pie, ese que toma el transporte público todos los días, sudando y luchando por mantenerse con dignidad, en medio de un proceso desbordado por viejas fórmulas y las exigencias del llamado nuevo modelo económico.

La danza cubana actual no logra dar continuidad a aquel movimiento que sostuvo un diálogo a partir de la plataforma social, que establecieron algunos coreógrafos de finales de los 80 y toda la década de los 90 del siglo pasado, donde pequeños colectivos como DanzAbierta, Ballet Teatro de La Habana o Danza Combinatoria, sentaron pautas con fuertes y cuestionadoras críticas sociales.

Hoy, la creación de danza en Cuba se mueve de manera muy inestable. Dejando a un lado aquellas recetas de fabricación, edulcoradas con piezas que sólo miran al puro entretenimiento y al narcisismo uniforme de los bailarines, quiero detener la mirada en propuestas que pueden ser vistas como expresiones atípicas.

Coreógrafos emergentes: ¿a dónde vamos?

Hoy, las creaciones emergentes de la danza cubana se caracterizan, fundamentalmente, por su poca perdurabilidad en los escenarios. Teniendo como punto de partida aquel verso escrito por Virgilio Piñera, "La maldita circunstancia del agua por todas partes..." ha sido uno los tantos obstáculos que impiden la poca circulación de la danza; además de la ausencia cubana en plataformas que mantienen sus convocatorias abiertas en Iberoamérica, la danza de la isla no se adscribe, de manera constante y real, a ninguna red de danza, de esas que son tan populares en América Latina. Su circulación y promoción continúa siendo, básicamente, un golpe de suerte que no siempre beneficia a los espectáculos más interesantes.

Lo llamativo en esta pequeña muestra de creadores jóvenes que he seleccionado, es que son bailarines devenidos coreógrafos que asumen, además, su propia obra. Casi todos han decidido trabajar en solitario, aun cuando pueden permanecer dentro del elenco de una formación tradicional. En Cuba, los creadores prefieren ir tanteando en pequeños formatos, que reducen el número a uno o dos intérpretes en la mayoría de las obras.
Quiero llamar la atención primero hacia aquellos nombres que iniciaron sus propuestas con obras de tremenda fuerza, pero que ya no producen más o han abandonado el país.

Uno de los casos más inusuales es el de **Nikolay Almeida.** Convertido en bailarín virtuoso de la compañía Danza del Alma, este joven se graduó de la Facultad de Arte Danzario de la Universidad de las Artes, donde comenzó a experimentar con el video-danza, a partir de los trabajos de clase.

De esa experiencia surge *Tráfico de lunes para la estupidez cotidiana*, reflexión sobre los conflictos del hombre y su rutina diaria. La pieza tuvo una primera versión para la escena, pero su verdadero éxito lo tuvo cuando Nikolay Almeida la convirtió en un video-danza, y mostró la agonía de su realidad. Él era un bailarín que vivía, hacía muchos años, en una residencia para artistas en la ciudad de Santa Clara, porque su economía no era suficiente para rentar una habitación propia. El coreógrafo aprovechó al máximo las ventajas de las técnicas digitales, se echó a la espalda la producción de su propuesta y utilizó su espacio habitacional para que sirviera de escenario a su obra. Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche y Karl Marx, sirvieron de soporte a las preocupaciones de este artista, preso en su rutina de provincia.

La pieza se llevó muchos premios, tanto en su versión para el escenario como el video-danza. Después de descubrir las bondades de las técnicas digitales, Almeida las utilizó como medio de vida y se dedicó a realizar spots promocionales, era su principal fuente de ingresos. Hoy, baila en uno de los tantos shows para turistas, en la red hotelera de la cayería norte de Villa Clara, en el centro del país, arrastrado por otras exigencias económicas.

Eugenio Ruiz es uno de esos bailarines difíciles de clasificar. Ruiz tenía con su trabajo en solitario, uno de los trayectos más singulares en la danza cubana actual. Insertado por mucho tiempo en el elenco de Danza Teatro Retazos, realizó en paralelo una interesante obra que encontró también en las nuevas tecnologías el mejor soporte para desarrollar una obra. Amante de la fotografía, este creador fue Premio TECNOLOGÍASQUEDANZA 2013, un galardón que convoca el Festival DVDanza, con el auspicio de la embajada de Noruega, por su obra Cosecha. Nuevamente el tema de lo cotidiano y la ciudad, los peligros del individuo en un escenario marcado por las contradicciones sociales y los dilemas económicos, eran el punto de atención. Eugenio Ruiz reside en Estados Unidos desde hace un año, donde intenta continuar en el camino de la creación.

Todo x Uno

En 2013, con el apoyo del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y un grupo de entusiastas, realicé el proyecto **t**, una plataforma que reunió varios solos apenas vistos en los escenarios cubanos, pero que habían sido creados por bailarines procedentes de compañías establecidas y que comenzaban a interesarse en la coreografía. Aunque también incluí figuras ya establecidas, la mayoría tenían como denominador común que eran solos asumidos en la escena por sus propios creadores.

Fueron funciones emotivas, de mucha integración por parte de estos coreógrafos y buena respuesta de público. De ellos voy a presentar primero a dos jóvenes, que hoy residen en Estados Unidos, pero que fueron elementos determinantes con su accionar en la danza cubana.

Abel Berenguer, graduado de la Universidad de las Artes, fue integrante de Danza Combinatoria y DanzAbierta. Berenguer mostró *Instinto de conservación,* una especulación sobre el espíritu autodestructivo del bailarín y su paradójica relación con el cuerpo.

Por su parte, *Tokonoma* fue una creación de **Isvel Bello** que ubicaba toda la acción en un pequeño espacio del escenario, donde apelaba a su maestría como ejecutante, para lanzar al ruedo interrogantes en direcciones múltiples y que al parecer no recibían respuesta alguna. La pieza tenía una banda sonora dispar, que iba desde el sonido que identifica la arcaica comunicación a Internet a través del acceso telefónico, la más común que existe todavía en Cuba, hasta un inexplicable discurso en alemán. Actualmente, ninguno de los dos ha continuado con sus carreras como coreógrafos. Ambos viven y trabajan como bailarines en Miami.

De la muestra **Todo x Uno** sobresalieron dos creadoras: **Sandra Ramy y Gabriela Burdsall,** a esta última me referiré más adelante. Sandra es, en mi opinión, la creadora más interesante que muestra la danza cubana hoy. Graduada de la Escuela Nacional de Danza, acaba de cumplir 40 años y ha transitado por varias etapas de trabajo, creando sin concesiones, irreverente ante la comodidad y siempre mezclando sus saberes con los de sus intérpretes. Sus espectáculos son multidisciplinarios, compartiendo la creación con artistas de procedencias diversas.

En 2013, Ramy estableció el Colectivo Persona, un pequeño laboratorio que hoy aporta a la danza cubana espectáculos integradores, lleno de escenas "raras" y totalmente diferentes a todo lo que se produce en Cuba. Su espectáculo *Yilliam de Bala coming soon* está teniendo una excelente circulación dentro de la isla. En 2015 obtuvo el Premio Villanueva de la Crítica, y este año integró la selección del Mayo Teatral de Casa de las Américas y del Festival Nacional de Teatro.

El oriente cubano

Yanosky Suárez posee una producción constante de unipersonales. Con su proyecto At Libintum, anclado en Santiago de Cuba, Suárez es ecléctico y singular. Su trabajo ha circulado con éxito en Francia principalmente. Su obra, siempre enrarecida, alcanza un punto interesante en *Geisha*, una imagen casi diabólica de este icono de la cultura japonesa.

Por su parte, Yoel González acaba de consolidar su proyecto Médula, una idea que surgió mientras formaba parte de la compañía Danza Libre de Guantánamo, su ciudad natal y su residencia permanente. El creador ha declarado que no le interesa salir de allí, a pesar de ciertas incomprensiones típicas de la provincia. Convertido en el coreógrafo que más produce, hoy por hoy en Cuba, Yoel trabaja con la intuición como escudo, y crea para varias compañías, llevándose una buena cantidad de premios en los encuentros competitivos donde se presenta.

De vuelta a La Habana

Graduado de la Escuela Nacional de Danza, **George Céspedes** fue uno de los intérpretes más activos que tuvo Danza Contemporánea de Cuba, hasta que encontró un buen filón para convertirse en uno de sus coreógrafos estables. Para la compañía grande ha creado obras como *La ecuación, Mambo 3XXI, Carmina Burana, Identidad a la menos uno*, entre otros títulos.

Apegado más a los temas filosóficos, Céspedes es un creador que sabe mover a los bailarines en formatos grandes, donde aparece casi toda la compañía. *Mambo 3XXI* fue una obra con la que Danza Contemporánea de Cuba circuló bastante, y obtuvo mucho reconocimiento internacional.

Desde hace un par de años, George Céspedes trabaja con un pequeño grupo, que bajo el desafiante nombre de Los hijos del director, se mantienen presentándose en Cuba. Sus dos obras La tribulación de *Anaximandro* de 2015 e *Innermos* de 2016, se pliegan a altas exigencias físicas que continúan siendo el punto medular de su obra.

El otro nombre femenino que se ha ido abriendo espacio en la coreografía cubana, es el de **Gabriela Burdsall.** Graduada de la Universidad de las Artes, fue miembro por unos nueve años de Danza Contemporánea de Cuba. Gabriela es la nieta de Lorna Burdsall, la bailarina estadounidense fundadora de la danza cubana junto a Ramiro Guerra. De Lorna, Gabriela ha heredado un sentido particular del movimiento y la creación de hermosas imágenes. Sus unipersonales para la escena y su trabajo con el video-danza, la convierten en un elemento imprescindible para la danza cubana actual. Sus obras viajan por un abanico lleno de recuerdos familiares, compartidos intensamente con **Adolfo Izquierdo,** antiguo integrante de Así Somos, pequeño laboratorio que sostuvo Lorna Burdsall por muchos años. Adolfo Izquierdo ha establecido un puente de creación entre Gabriela y Lorna, produciendo testimonios visuales de excelente factura.

Fotografía: Gabriel Morales_Isoptica

Fotógrafo, artista plástico y realizador de audiovisuales hermosos, Adolfo Izquierdo posee el trabajo más destacado en materia de video-danza hoy en Cuba. Su primer trabajo fue una película de 50 minutos, basada en el diario de Lorna Burdsall. Realizada con esfuerzos propios, Sola fue un título que sacudió los cimientos de la escena cubana, logrando colocarse en un espacio donde nadie había llegado en la creación danzaria de la Isla.

Su Proyecto Continuo Espacio-Tiempo ha aportado tres obras que exploran en el tiempo y la memoria, trayendo de vuelta imágenes que fueron definitorias para la danza cubana y tributando otras, marcadas por el talento de un creador atípico dentro de las artes escénicas cubanas. Continuo Espacio-Tiempo II obtuvo el Premio TECNOLOGÍASQUEDANZAN 2014.

Otros creadores podrían mencionarse en este recorrido, pero en mi opinión sólo estos clasifican con la presencia de una obra respaldada por la investigación y un discurso que intenta reinventarse constantemente.

Sin embargo, quiero concluir esta exposición con el trabajo de Diana Cano, joven que acaba de graduarse en julio pasado de la Facultad de Arte Danzario de la Universidad de las Artes de La Habana. Ella es la esperanza de que la coreografía cubana puede volver a transitar por caminos donde el elemento social forme parte de sus preocupaciones. Diana presentó en su tesis de grado, un recorrido por sus producciones de estudiante. Su performance *Inmovilidad*, es un llamado de alerta a la apatía con que viven una buena parte de los jóvenes cubanos hoy. Fue también una autocrítica desgarradora y la certeza de que, aun en medio de montones de conflictos, la creación más emergente de la danza cubana puede volver la mirada a esa sociedad que se debate entre generaciones y pensamientos muy dispares, con preocupaciones y necesidades enfrentadas y distantes.

La Habana, Agosto 17, 2016.

Perspectiva sobre la transición de agrupaciones independientes de danza a empresa cultural en México

Por Ranmses Ojeda Barreto

De acuerdo con resultados de la encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales, que realizó Conaculta en el 2010, el 66% de los mexicanos nunca ha asistido a un espectáculo de danza. Esta perspectiva nos ayuda a reflexionar sobre las problemáticas económicas, de educación, consumo cultural, y demás, que suceden en nuestro país.

También refleja muchas de las problemáticas a las que se enfrenta el sector de la danza en México. Ante este panorama, uno de los primeros asuntos a los que hace frente el artista escénico al momento de presentar un espectáculo dancístico es la baja asistencia de público. Generalmente, los espectáculos que tienen consumo cultural son los ofertados por las instituciones culturales gubernamentales o de agrupaciones con algún apoyo de índole institucional, pero para los grupos independientes la situación es diferente.

Las agrupaciones independientes de artistas escénicos en México surgieron ante necesidades de asociación muy particulares, no sólo con intereses creativos comunes, sino, ante la respuesta sobre las insuficientes políticas públicas de instituciones educativas y culturales en el país, para responder a la demanda de oportunidades laborales en el sector cultural y artístico.

Otro factor que modificó las dinámicas de crecimiento de las agrupaciones independientes fue la paulatina población de egresados de escuelas profesionales en danza y teatro a nivel nacional, que desean ingresar al campo profesional, pero que se enfrentan a una limitada oferta laboral en el país.

Fotografía: Gabriel Morales_Isoptica

Aunque, por supuesto, el origen de las agrupaciones independientes de danza se remonta hace algunas décadas, los factores de surgimiento, crecimiento y consolidación toman fuerza en nuestro país a partir de la última década. Según el Sistema de Información Cultural de Conaculta existen 680 registros de agrupaciones independientes (sic, s/f). Dichas agrupaciones de artistas escénicos están conformadas en su mayoría por los egresados de las escuelas profesionales de danza y teatro. Algunas otras, por artistas consolidados o en proceso de consolidación, que vieron en ese tipo de organización una manera de proyectar su trabajo.

Sin embargo, a partir de las tendencias en la gestión cultural, surge el término y el concepto de empresa cultural, que es una categoría de lo ahora denominado "industrias creativas". Colombia asumió la definición de industrias creativas mediante la publicación de la Agenda Interna para la Productividad y la Competitividad del Sector Cultura, Publicidad y Medios en el 2007.

En este sentido, el debate debe comenzar con establecer qué se entiende por empresa cultural, para después establecer un paralelismo entre el emprendimiento y el artista como gestor de su obra artística.

La Agenda Interna para la Productividad y la Competitividad del Sector Cultura, Publicidad y Medios (2007) en Colombia, establece que un bien o servicio propio de las industrias creativas, satisface generalmente alguna de las siguientes condiciones: primera, es susceptible de ser protegido por el derecho de autor. Segunda, es un bien o servicio que interviene en la creación, producción o transmisión de otros bienes o servicios creativos (por ejemplo, servicios que agreguen o alteren el contenido de productos culturales como los servicios editoriales, el diseño o los estudios musicales). Tercera, es un servicio relacionado con la conservación, exhibición o interpretación del patrimonio humano. Cuarta, es un servicio educativo para los creadores de bienes y servicios creativos.

En este sentido, se puede considerar como una empresa cultural a aquella que pertenece a la industria creativa y tiene propósitos comerciales pues se ubica en un eslabón de la cadena productiva de los bienes y servicios creativos.

En el caso europeo, se entiende por empresa cultural a aquella organización que crea, produce, y/o comercializa bienes o servicios de naturaleza cultural (Comisión Europea, 2006). La Comisión Europea define al sector cultural en cuatro niveles respecto a las actividades culturales y servicios. El primer Núcleo Artístico está conformado por las actividades no industriales, es decir aquellas que generan productos únicos. En este núcleo están las artes visuales, las artes escénicas, y los activos patrimoniales.

En el segundo núcleo están las Industrias Culturales. Son todas aquellas actividades con posibilidad de reproducción masiva bajo derechos de propiedad. En este núcleo están la influencia de las tecnologías de la información y la comunicación, es decir, cine y vídeo, televisión y radio, videojuegos, música, libros y prensa (Comisión Europea, 2006).

El tercer núcleo está conformado por las Industrias y actividades creativas. Son las actividades no necesariamente industriales, pueden ser productos únicos; combinan derechos de propiedad con marca. La creatividad es estimulada por la cultura (no es resultado final sino un bien intermedio del proceso de producción de un bien o servicio funcional). Es el caso del diseño, la arquitectura, y la publicidad (Comisión Europea, 2006).

Finalmente el cuarto núcleo son las industrias y actividades relacionadas con la Industrias de *hardware*. Es decir, cuando la cultura ofrece contenidos. No obstante, se presenta fronteras difusas con otros sectores (Comisión Europea, 2006). En este sentido el sector cultural abarca las tres primeras categorías.

En el caso de México, se definió por industria creativa y por empresa cultural a "las unidades económicas que desempeñan una actividad productiva legalmente establecida, basada en bienes, servicios, mercancías y/o productos que están constituidos, fundamentalmente, por un componente creativo en su cadena de producción. De igual forma, que ponen en circulación valores simbólicos para la sociedad y que no necesariamente tienen producción masiva ligada a corporativos nacionales y/o extranjeros para cubrir mercados locales y globales." (Conaculta, 2013).

A partir de esta concepción, las industrias creativas y las empresas culturales comercian bienes, servicios, mercancías y/o productos como resultado de la transformación del proceso creativo, y median en el mercado con el propósito de colocar su producto a disposición de los consumidores y/o clientes para obtener ganancias y permanecer en él a largo plazo.

En nuestro país las tres fuentes que determinan los diferentes tipos de negocios culturales son: la Secretaría de Economía, la Ley para el Desarrollo de Competitividad de la Micro, Pequeña y Mediana Empresa y el Sistema de Clasificación Industrial de América del Norte (SCIAN) del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), basados en distintos referentes internacionales, como son: la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD), la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Educación y la Cultura (UNESCO) y en otros modelos que operan como cuentas satélites de cultura, siguiendo el precedente de Colombia y España (Conaculta,2013).

El primer intento para que se conformaran las primeras empresas culturales fue en el 2013 por parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Nacional Financiera y el Instituto Nacional del Emprendedor. El objetivo era que las industrias creativas o empresa cultural accedieran a un crédito a través del Programa Nacional de Fomento y Estímulo a las Industrias Creativas y a Empresas Culturales.

Para el Programa, las actividades que eran factibles de tomarse en cuenta como empresa cultural son las vinculadas a la música, laudería, artes plásticas, visuales y escénicas, editorial y medios impresos, producción de contenidos audiovisuales, desarrollo de tecnologías, contenidos digitales, servicios de consultoría, servicios educativos, cine, artesanías, diseño (de moda, interior, gráfico y joyería), gastronomía de autor, turismo cultural, comercio en internet, productores de espectáculos, festivales, fondeadoras, incubadoras, comercio de antigüedades, cómic, importación y exportación de bienes culturales, inmobiliario, medio ambiente y sustentabilidad, y mercados de bienes intangibles, entre otros, (Conaculta,2013).

El programa ofrecía un crédito otorgado por la banca comercial, hasta por 4 millones de pesos, a una tasa de interés del 12 por ciento, en plazos flexibles, máximo por 5 años, dependiendo el destino y tipo de crédito. No existe información publicada oficialmente, pues no se dieron a conocer los proyectos financiados, ni los no financiados, debido al secreto bancario. El conflicto radicó en que algunas agrupaciones tenían problemas con el buró de crédito y otras no tenían la capacidad de pago. No obstante, los comentarios y críticas, por parte del sector cultural, se centraron en que el inconveniente se debió a la tasa de interés por parte de la banca comercial, que calificaron como alta, además de no ser un modelo ideal para las artes escénicas. Rafael Tovar y de Teresa, secretario de cultura federal, lo único que confirmó fue que el proyecto está en fase de revisión.

Ahora bien, la cuestión es que no necesariamente porque no funcionó en ese momento el programa institucional, no significa que el fenómeno de la aparición de empresas culturales se detenga. Sino todo lo contrario, puesto que la inercia del funcionamiento de los grupos independientes va mucho más rápido que la oficialización, por parte de las instituciones gubernamentales y otras instituciones, de dichas agrupaciones como empresa cultural.

La transición de grupos independientes a empresa cultural en México será paulatina, debido a las circunstancias económicas en el país, así como la necesaria redefinición por parte de las instituciones convocantes ante las necesidades reales de las agrupaciones independientes, puesto que dichas agrupaciones funcionan en su gestión con innumerables esfuerzos financieros para su subsistencia y vigencia en la escena mexicana e internacional.

Esto tampoco significa que no sea posible enfrentar el reto de la conversión de una agrupación independiente a empresa cultural, ni que las instituciones gubernamentales deberían ser las únicas responsables de que ello suceda. Puesto que ya existen tntecedentes del ejercicio de ellas en el país, no obstante, su creación, funcionamiento, y permanencia tienen características y circunstancias particulares, pues funcionan con recursos de iniciativa privada. Un ejemplo de ello es Ballet de Monterrey, en el caso de la danza. Otro ejemplo es el Museo Amparo, en la ciudad de Puebla, entre otros ejemplos.

En este sentido, el ejercicio del empresario cultural, o de la empresa cultural, existió desde el momento en que el artista se organizó, y visualizó la actividad independiente como una opción para impulsar su trabajo como creador. Esto sucedió mucho antes de que se conceptualizara su actividad como un emprendedor cultural. Surgió no solamente ante necesidades creativas, sino ante la urgencia de subsistir a los retos económicos, políticos y sociales en un país en donde el sector es financieramente vulnerable.

Alejandro González (2010), economista y emprendedor cultural, conceptualiza al empresario cultural como un artista o profesional de la cultura que participa en la producción de bienes y servicios culturales, de manera organizada, profesional y visión de mercado. El emprendedor cultural se convierte en empresario una vez que la empresa se ha constituido

El mismo González (2010) propone siete objetivos fundamentales del modelo de creación de empresas culturales. Son los siguientes: I. Lograr la sustentabilidad de los proyectos; II. Proporcionar a los emprendedores una buena capacidad de gestión; III. Transformar su creatividad y talento en potencial comercial; IV. Reducir el tiempo de arribo al mercado; V. Enseñarles a operar con una base empresarial sólida; VI. Brindarles acceso al capital, y VII. Fomentar el acceso a los mercados internacionales.
Sin embargo, antes de que suceda esta transición de las agrupaciones independientes a modelos de empresa cultural, es necesario generar soluciones a otras problemáticas que enfrenta el sector dancístico, la asistencia de público a los espectáculos; el consumo cultural de la danza. Entonces, aquí el principal cuestionamiento es ¿la creación de empresas culturales resolverá las problemáticas del bajo consumo cultural en los espectáculos dancísticos?

Recordemos la cifra de la encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales (Conaculta, 2010), en donde se manifiesta que el 66% de los mexicanos nunca ha asistido a un espectáculo de danza. Las razones por los que no van a un espectáculo, tomando en cuenta ese 66% como un total, son: el 28% no le interesa, 16% no tiene tiempo, 13% falta de tiempo y dinero, 12% no conoce los eventos, 10% no tiene dinero. La cifra rescatable del 33% que sí asisten a los espectáculos de danza, dice que el 59% asiste a espectáculos de danza folclórica o tradicional mexicana, el 17% a ballet, y el 11% a danza contemporánea (Conaculta, 2010).

Entonces, habrá que pensar también en resoluciones sobre la creación de públicos, para que favorezcan a la transición hacia la empresa cultural. Pues los teatros, recintos y salas para espectáculos dancísticos

cuentan con muy poca, a veces casi nula asistencia de público. Siendo la mayor parte de esos espectadores, el mismo sector dancístico. Es por ello que difícilmente se podrá enfrentar el reto de esa transición sólo con la perspectiva de generar espectáculos dancísticos para cumplir con el requisito de entrega ante obtener un apoyo gubernamental, y no con la visión de trascendencia de la creación dancística, a todos los niveles, incluyendo el de la generación de nuevos públicos y creación de empresas culturales, para la permanencia de nuestras agrupaciones independientes.

Referencias

Agenda interna para la productividad y la competitividad, documento sectorial, cultura, publicidad y medios, Departamento Nacional de Planeación, Bogotá (2007). Documento elaborado por el Ministerio de Cultura de Colombia.

Comisión Europea (2006): *The Economy of Culture in Europe.* KEA Euroepan Affairs, Media Group (Turku School of Economics) and MKW Wirtschaftsforschung GmbH.

CONACULTA (S/F) *Sistema de Información Cultural.* Recuperado de http://sic.conaculta.gob.mx/. México: CONACULTA.

CONACULTA (2010) *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales.* Recuperado de: http://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/#.V7dTz1vhDIU. México: CONACULTA

CONACULTA (2013) *Programa Nacional de Fomento y Estímulo a las Industrias Creativas y a Empresas Culturales.* Recuperado de: http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/themes/twentytwelve/boletines/boletin18.pdf. México: CONACULTA

González, A. (2010) "Emprendedores culturales: una oportunidad todavía no aprovechada en México". En *Economía cultural para emprendedores: Perspectivas.* Coord. Cruz, E. México: UANL.

Colaboraciones

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo **editorialrcnd@gmail.com.**

Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

La gestión internacional desde la figura del "artista-gestor" o del "artista-etcétera",

concepto creado (nombrado) por el teórico brasileño Ricardo Basbaum

Por Olga Guitérrez

Como creadora, desde hace cuatro años circulo por festivales de Europa Occidental y América Latina, esto me ha permitido observar diferentes fenómenos del mundo de la gestión internacional. Pero hay uno en específico que me ha parecido por demás fascinante, se trata de una figura y una práctica que es socializada entre las charlas de café y pasillos pero que no ha llegado aún a nuestros espacios académicos. Se trata de una figura/práctica que he investigado desde el 2014 y que me atrevo a colocar en esta mesa: el "artista-gestor".

En México existen muy pocas iniciativas que problematicen esta figura/práctica. Mi intención al nombrarla y problematizarla es poder colocarla en nuestro imaginario para comprender qué gestión está empoderando, qué es lo que está provocando en el ámbito de la creación, la producción y la gestión local, nacional e internacional y que resulta ser un modelo de estudio y trabajo para países como España y Alemania.

- El campo en el que he investigado se enmarca en el ámbito de la danza contemporánea y las artes vivas en los países de México, Uruguay, Argentina, Colombia y España a través de las siguientes plataformas:
- México (República Mexicana) / Red Nacional de Danza de la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Uruguay (Montevideo) / Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay FIDCU.
- Colombia (Bogotá) / Plataforma de Artes Vivas: Pliegues y Despliegues.
- Argentina (Buenos Aires) / Festival Internacional de Danza Emergente Buenos Aires FIDEBA.
- España (Barcelona) / Plataforma de Internacionalización de Danza Catalana FID.

El primer aspecto que me parece importante destacar es el tipo de campo en el cual estoy investigando: estos festivales y plataformas son lo que llamo "espacios vivos", es decir, no son "festivales vitrina" dedicados únicamente a la exhibición de obra, sino que más bien son espacios para el encuentro de agentes, contextos y prácticas. Son festivales dirigidos, curados y gestionados por "artistas-gestores" los cuales modifican su estructura de programación a favor de adaptarla al campo curatorial de cada edición, provocando espacios oxigenados, porosos y vivos que dialogan con sus contextos. Salvo el caso de Barcelona, donde el FID es una iniciativa de la institución española *Mercat de les Flors*, pero es coordinado, curado y organizado por un grupo de artistas catalanes seleccionados a partir de una convocatoria. Estos "espacios vivos" son plataformas que provocan el cruce de pensamiento y contexto entre creadores, gestores y productores que nos encontramos en el campo activo de la creación, la investigación, la producción y la gestión de artes vivas.

Me parece importante en este momento definir el concepto "artes vivas", pues aparecerá bastante en mi texto. Tomaré una reflexión de Rolf Abderhalde: "(este concepto) ha sido necesario para la construcción de nuevos procesos de pensamiento-creación en el arte, desde el cuerpo y con él, indisociablemente. Una construcción de enunciados por fuera de su tradicional escisión, pensamiento y/o creación, práctica pensante y/o práctica artística." Es decir, son aquellas prácticas y producciones hibridas que podrían encajar lo mismo en el arte visual, el sonoro, en el teatro o la danza. Este concepto fue desarrollado en el contexto de la agrupación Mapa Teatro y la Maestría Interdisciplinaria de Teatro y Artes Vivas (en convenio con la Universidad Nacional de Colombia) en Bogotá y ha llegado a nuestro lenguaje vía Colombia o vía España a través del investigador José Antonio Sánchez, quien se apropió de este concepto en sus escritos.

Fotografía: Daniel Lugo

Para problematizar el campo de la gestión internacional decido hacerlo desde la figura del "artista-gestor". Para ello, entrevisté a cinco "artista-gestores" mexicanos a quienes conozco de hace cinco a 10 años y quienes se encuentran laborando en distintas zonas de la República Mexicana. Con ellos he hablado del tema, algunos coinciden con mi postura y otros disienten; desconozco si ellos se autonombran "artista-gestor", pero según mi investigación, ellos encajan en ésta figura/práctica.

A continuación la procedencia y el nombre de las plataformas o espacios que gestionan actualmente estos "artistas-gestores":

ZONA SUR / Veracruz, Jalapa / Alonso Alarcón / agrupación Angulo Alterno – Festival Internacional Danza Extrema - Encuentro de Performatividad y Género en la Coreografía Contemporánea en México.

ZONA CENTRO OCCIDENTE / Morelia, Michoacán / Abdiel Villaseñor y Laura Martínez / Proyecto Serpiente AC - Festival Internacional de Danza Red Serpiente - Foro escénico "El Jardín".

ZONA NORTE / Tijuana, Baja California / Miroslava Wilson / En colaboración con Carlos A. González realiza los proyectos: Agrupación Artística Péndulo Cero con las plataformas: Salas de Urgencia (sede Tijuana) - Modelo alternativo de producción (colaboración con Cía. de Teatro Seres Comunes) - Plataformas de coproducción Nacional e Internacional – Residencias Oscila – Enlace Binacional de Danza.

REPUBLICA MEXICANA / Melissa Cisneros / Plataforma nómada de artes vivas La Mecedora (en conjunto con Martha Sponzilli).

Estos cinco "artistas-gestores" tienen varias similitudes:

1. Actualmente son creadores, es decir, no han dejado la práctica e investigación artística ni la producción de obra por comenzar labores de gestión y producción en sus plataformas.
2. Son directores y gestores en sus propias plataformas.
3. La mayoría han tenido experiencia de formación y profesionalización fuera de México.
4. Todos realizan trabajo de gestión internacional para sus proyectos y para su trabajo artístico.
5. Pertenecen al campo de la danza contemporánea pero desde una perspectiva de "artes vivas".
6. La mayoría son nacidos en el año 1980.

Algo que me resulta bastante interesante y que complejiza la práctica del "artista-gestor" es el hecho de que no abandonen sus prácticas o producciones artísticas, sino al contrario, lo vean como una fortaleza el compaginar su labor artística con la gestión y la producción. Esta situación me parece diferente a la que ocurría en generaciones pasadas; por ejemplo en mi época de formación entre 1995 y 2005, observé como creadores que trabajaban en sus proyectos como gestores o productores o que asumían cargos institucionales abandonaban su labor de creación. Esto me parece importante señalarlo pues considero que ésta dinámica de compaginar labores es un claro ejemplo de cómo el "artista-gestor" ésta instituyendo otro imaginario en la economía del arte: el hecho de que permanezca en la creación, investigación, producción y gestión provoca una contaminación entre los ámbitos, apareciendo por consecuencia, otras soluciones a las problemáticas, otras relaciones laborales así como otra conceptualización de nuestro quehacer.

La primera pregunta que les hago a estos cinco "artistas-gestores" es ¿Qué los motivó a realizar gestión en sus comunidades para la creación de su espacio/plataforma?

MELISSA CISNEROS: Lo que nos impulsó a generar esta plataforma nómada (La Mecedora) fue por un lado, el darnos cuenta de la necesidad de crear, además de la obra artística, el contexto donde se inserta ésta, pues percibíamos que el hacer la pieza significaba también generar otros mecanismos de lectura, de contacto conel público, formas para desmitificar el hecho escénico y descontracturar un poco la escena de la danza en ese momento. Procurando una comunicación más directa en un espacio más transdisciplinar."

ALONSO ALARCÓN: El impulso para generar DanzaExtrema fue crear diversas plataformas para la danza contemporánea profesional en Xalapa, Veracruz, una ciudad donde en 2004 los únicos espacios existentes eran proyectos universitarios y escolares y donde no existía un espacio para la creación y exhibición de danza contemporánea a nivel profesional. Por lo que tomé el liderazgo de generar un espacio que el gobierno no estaba cubriendo para los profesionales de la danza.

MIROSLAVA WILSON: La gestión es una actividad inherente a dirigir una organización artística. Como organismo, una entidad agrupada se nutre, se alimenta, se educa y se estimula; en este sentido la gestión es sana y necesaria para desarrollarse. Mi impulso nace de la necesidad de abrir espacios de intercambio, de nutrir lo que hacemos como agrupación, de compartir y expandir el núcleo, de permear hacia adentro y hacia afuera de nuestro que hacer.

ABDIEL VILLASEÑOR y LAURA MARTÍNEZ: Nuestro impulso viene a partir de la necesidad de crear plataformas para la presentación de obra artística de danza desde una mirada independiente, con serio interés en mostrar trabajo dancístico nacional y extranjero que contribuya en la formación de públicos para la danza en Michoacán. Antes del Festival Red Serpiente, la danza local estaba sujeta únicamente a la oferta de programación oficial (institucional).

La segunda pregunta que responden: Desde tu práctica de gestión, ¿qué consideras que genera un "artista-gestor?

MELISSA CISNEROS: Me parece que la gestión realizada desde los creadores cumple una doble función, por un lado genera obra artística y por el otro crea el contexto sobre el cual se manifiesta, es decir, podemos decidir y crear los escenarios sobre los cuales deseamos manifestar el trabajo y no solamente responder a circunstancias predeterminadas. Decidimos nuestro contenido y creamos su infraestructura. Es más trabajo pero es también más gratificante pues aquí se pueden pensar y plasmar otras economías del hacer creativo.

ALONSO ALARCÓN: La gestión realizada por creadores genera mucho más que buenas intenciones políticas o planes de cultura de trienio que al cambio de gobierno se pierden. Generamos continuidad, generamos permanencia, generamos pensamiento; trascender a través de plataformas responde a nuestro pulso creativo como artistas y no al revés. Generalmente las instituciones y sus burócratas piensan primero las plataformas y los festivales y después a ver si encaja en la necesidad de la comunidad. En DanzaExtrema partimos de la comunidad y sus necesidades y a partir de ello cada año el festival rediseña sus plataformas, así es la naturaleza del festival no es estático siempre está en movimiento.

MIROSLAVA WILSON: Otra práctica importantísima que observo es la de los "multiplicadores", al reconocer al otro que trabaja tanto desde lo artístico y también desde la gestión es fácil tejer, construir, o invitar al otro a colaborar. Ese artista/gestor comprende lo que "implica" llevar a cabo las ideas y darles vida, alcance en el tiempo espacio. Una fuerte diferencia a un gestor cultural, es la vinculación al seno

artístico o creativo del proyecto, el gestor cultural lo seguirá viendo como un bien cultural, un hecho artístico, lo cual me parece excelente, sin embargo el artista/gestor, comprende el límite de variabilidad de tal hecho. Veo una fuerte y necesaria mancuerna entre el gestor cultural y el gestor-artista, creo que son alianzas que deben ser sumadas, el gestor cultural definitivamente podrá siempre visualizar "afuera de la caja", otorgar perspectiva, colocar un proyecto, donde no te lo esperarías y eso siempre puede aportar.

ABDIEL VILLASEÑOR y LAURA MARTÍNEZ: Más que generar, creemos que la gestión desde los creadores permite establecer prácticas de movilidad, producción y divulgación en relaciones horizontales con otros artistas. El perfil sensible de los creadores no se reduce a nuestros procesos creativos sino que nos acompaña en procesos de procuración de fondos para terceros. Como creadores-gestores también somos sensibles a las necesidades primordiales de los beneficiarios de plataformas que gestionamos.

Entonces ¿qué es un "artista-gestor"? y ¿qué tipo de trabajo realiza? Para responder, tomaré las declaraciones hechas por mis colegas:

- Es un gestor que trabaja a partir de la pulsión de crear otros escenarios artísticos y laborales que impliquen la profesionalización de una comunidad.
- Tiene una doble función: por un lado genera obra artística y por el otro crea el contexto sobre el cual se manifiesta ésta, es decir, diseña, produce y gestiona escenarios que no respondan a circunstancias predeterminadas ni partidismos.
- Diseña otras economías del trabajo artístico.
- Diseña planes culturales que no dependen de cambios de gobierno y que al contrario, generan continuidad y permanencia.
- Diseña planes culturales que responden al pulso de una comunidad, siempre en constante movimiento y que se articulan con programas del sistema de gobierno operante en turno.
- Diseña planes culturales que promueven políticas públicas relacionadas con la profesionalización de la comunidad de danza contemporánea y artes vivas y la articulación de lo local con lo nacional e internacional.
- Establece relaciones horizontales artista-institución en prácticas de movilidad, producción y gestión.
- Su perfil sensible no se reduce al campo de la creación sino también a la procuración de fondos y a las necesidades primordiales del otro.
- Se practica la gestión como una extensión de práctica artística en comunidad.
- Se realiza trabajo etnográfico: estudiando el contexto, las políticas culturales de la ciudad, las relaciones institucionales y las pulsiones de comunidad.
- Se coloca un lugar de diálogo nacional e internacional donde nutrir el imaginario de su comunidad.
- Se piensa en red: son "multiplicadores" que tejen prácticas artísticas, diferentes contextos y fondos públicos locales, nacionales e internacionales generando una gestión integral.

Mi primera conclusión es que la práctica del "artista-gestor" está empoderando en los últimos 15 años en México, un imaginario de gestión internacional basado en el desarrollo de contexto local creando otro tipo de relaciones afectivas, productivas y económicas. Esta práctica tiene un carácter micropolítico que fisura el sistema macropolítico económico del arte de las grandes empresas culturales y la falta de políticas públicas. Esta práctica a su vez, provoca curiosidad en países de Europa Occidental y se erige como modelo para la discusión de gestión local e internacional en países como España y Alemania.

Ahora llevaré ésta problemática al ámbito internacional. Para ello, usaré la experiencia que he tenido en los diferentes espacios iberoamericanos en los que he laborado desde el 2012 y en los cuales me he topado con la figura/práctica del "artista-gestor"; en la mayoría de los casos he observado cómo ésta práctica articula lo internacional en un desarrollo de lo local.

En mayo del 2014 participé en la IV edición del Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay FIDCU presentando una obra de mi autoría y al mismo tiempo participando en el Encuentro Internacional de Curadores de Danza donde asistimos directores de festivales y plataformas de países como México, Chile, Argentina, Uruguay, Venezuela, Brasil, Colombia, España, Portugal y Suiza. Este encuentro fue crucial para el inicio de mi investigación, pues me permitió observar cómo en otros contextos como Colombia, Chile, Uruguay, Brasil y Argentina la figura del "artista-gestor" es una figura activa de la misma manera que está siendo en México y que tienen las mismas características que señalé del "artista-gestor" mexicano:

1. Son creadores, es decir, no abandonan la práctica artística y la producción de la obra por comenzar a realizar gestión y producción en sus espacios.
2. Son directores y gestores en sus propias plataformas, festivales y espacios.
3. Todos han tenido experiencia de formación fuera de su país.
4. Todos realizan trabajo de gestión internacional para sus proyectos y para su trabajo artístico.
5. Algunos de ellos son nacidos en 1980, otros entre 1970 y 1985.
6. Voy a leer a continuación un texto que escribió la Directora de la Plataforma RED ARTES VIVAS de Bogotá, Colombia en el marco de ésta reunión en Montevideo, la cual aporta un imaginario muy importante a ésta problemática.

ENCUENTRO SOBRE CURADURIA EN EL FIDCU 2014
EL ARTISTA-ETCÉTERA, LAS PLATAFORMAS MICROPOLÍTICAS Y LAS REDES AFECTIVAS

Texto de Eloísa Jaramillo

En la versión del 2014 del Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay (FIDCU), se hizo una reunión de curadores de las artes escénicas de América Latina. Allí, varios directores de plataformas diversas de México, Chile, Argentina, Uruguay, Venezuela, Brasil, Colombia, España, Portugal y Suiza nos reunimos durante cinco días para reflexionar sobre nuestras prácticas. Tuvimos una conversación en la que se tocaron muchos temas relacionados con el ejercicio curatorial alrededor de las artes escénicas en América Latina y donde se hicieron visibles muchas dinámicas, que muchos considerábamos aisladas, locales o que sólo sucedían en nuestros países. Al ponerlas en común en este encuentro, se hizo evidente que pese a las particularidades de cada contexto, existen muchas dinámicas y respuestas similares y que quizás ellas caracterizan nuestras prácticas curatoriales como región. Voy a referirme aquí a tres de ellas, que considero las más innovadoras y reveladoras de nuestras realidades. La primera de ellas es la aparición de un nuevo perfil profesional dentro de las artes escénicas latinoamericanas, lo que aquí voy a llamar el artista-etcétera; la segunda, la dimensión micropolítica de nuestras plataformas, y la tercera, la constatación de que nuestras redes profesionales son fundamentalmente afectivas.

Uno de los hallazgos más valiosos de este encuentro fue la identificación de un perfil profesional, bastante frecuente en América Latina, que consiste en artistas que actúan sobre su contexto propiciando festivales, clubes, temporadas, espacios de reflexión, laboratorios de creación y pensamiento, entre otras muchas plataformas de carácter

micropolítico. Este perfil profesional combina la práctica artística con la docencia, la investigación, la producción, la gestión y la curaduría, y pasa por una y otra sin encontrar incompatibilidades ni buscar el camino hacia la especialización. Como diría el teórico brasileño Ricardo Basbaum, un artista-etcétera.

No es nueva la idea de que en América Latina los artistas hacemos muchas cosas de forma simultánea. Lo que sí me resultó sumamente innovador fue la postura clara de que esta posibilidad es una característica y no una deficiencia o una situación por mejorar. La idea de profesionales de las artes escénicas multifacéticos es, sin duda, un paradigma alternativo al de la especialización, tan común en Europa y Estados Unidos, donde el modelo consiste en diferenciar roles y que cada cual se ocupe de lo suyo para que la maquinaria del arte gire sin grietas ni quiebres. El perfil del artista-etcétera, hace muchos años operante en América Latina, ahora comienza a nombrarse como una opción válida y a posicionarse como generadora de dinámicas particulares que ocurren desde nuestras latitudes. Festivales curados por artistas, plataformas que atienden las necesidades de grupos de artistas, espacios de reflexión desde las prácticas o los territorios locales, son tan sólo algunos ejemplos de lo que genera este nuevo perfil, sobre el que mucho nos falta por reflexionar.

La segunda dinámica que capturó mi atención en este encuentro, fue lo que llamo la dimensión micropolítica de nuestras plataformas y que también responde a un paradigma propio de América Latina, en el que frente a la desconfianza y descreimiento de nuestras instituciones macropolíticas, la verdadera transformación social tiene lugar en el ámbito de lo comunitario, de lo doméstico, de lo íntimo. Ante los macroeventos que tienen lugar en varias ciudades de América Latina, como el Festival Santiago a mil, los Festivales de Danza y Teatro de Buenos Aires, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, por mencionar sólo algunos, los artistas-etcétera han ido reaccionando de manera simultánea e incomunicada, con la creación de espacios alternativos, que responden a otras lógicas de mercado e interacción. Estos grandes eventos son vitrinas de grandes compañías pertenecientes a un circuito internacional de las artes escénicas que llegan a nuestras ciudades, hacen sus presentaciones a costos elevados y se van sin dejar rastro en la dinámica local ni haber tenido impacto alguno sobre la comunidad artística. Esto sin mencionar que estos macroeventos utilizan un porcentaje altísimo de los escasos recursos que las administraciones públicas destinan para las artes Escénicas en nuestros países.

Este es el modelo habitual de internacionalización en nuestros contextos, que replican las instituciones sin hacerle ningún cuestionamiento. De manera paralela a esta operación, abundan en América Latina plataformas independientes, en forma de clubes, redes, festivales caseros, residencias, espacios de experimentación, estancias y demás, que los artistas-etcétera, por el compromiso con sus contextos, han ido procurándose para sí mismos y para sus comunidades inmediatas. Esta constatación que pude hacer en el encuentro sobre curaduría del FIDCU, me hace pensar que la dimensión micropolítica nos caracteriza como región. Que es un despropósito obviarla y no tener en cuenta que nuestras dinámicas dependen de esta condición de pequeña escala, inmediata, si se quiere íntima; que esta es la manera en que se ha ido generando una movida cultural en toda América Latina y que estamos en mora de comunicarnos, de trabajar en red, en conjunto o en las colectividades que inventemos.

La tercera y última dinámica que quiero mencionar se refiere a nuestras redes afectivas, que se han ido tejiendo a fuerza de conocernos lentamente, de ir encontrando nuestras afinidades y de ir aprendiendo a vivir con nuestras diferencias, como auténticos otros. Esta condición hace que nuestra comunidad profesional de artistas-etcétera y de plataformas independientes, como región, responda tan bien a las dinámicas del encuentro personal y tan mal a las dinámicas informativas o de negocios, como las plataformas en la web que buscan "mapeamientos" o las ruedas de negocios que buscan el intercambio de productos circulables. Estas redes afectivas caracterizan nuestras plataformas, muchas de ellas no formalizadas jurídicamente, pero sí continuadas a través del tiempo en la construcción de relaciones personales y también de vínculos afectivos con proyectos de otros que hacemos propios.

Todas estas son algunas de las reflexiones que me quedaron luego del nutricio encuentro sobre curaduría del FIDCU 2014. Muchos deseos de continuar con esta reflexión colectiva, de interconectarnos y de ir consolidando un pensamiento latinoamericano fruto de las mutuas contaminaciones y antropofagias que cada vez haga más fuerte nuestro lugar de enunciación en el mundo.

Equiparo la figura que menciona Eloísa Jaramillo del "artista etcétera" con el "artista-gestor", al mismo tiempo que nombro los tres puntos que Jaramillo considera de vital importancia en este Encuentro de Curadores en Montevideo.

1. FIGURA DEL ARTISTA ETCÉTERA O ARTISTA/GESTOR

- Tiene un perfil profesional que combina la práctica artística con la docencia, la investigación, la producción, la gestión y la curaduría, y pasa por una y otra sin encontrar incompatibilidades ni buscar el camino hacia la especialización.
- Esta posibilidad es una característica y no una deficiencia o una situación por mejorar.
- Es un paradigma alternativo al de la especialización, tan común en Europa y Estados Unidos.

2. LA DIMESIÓN MICROPOLÍTICA QUE GENERA LA PRÁCTICA REALIZADA POR EL ARTISTA-GESTOR O ARTISTA ETCÉTERA

- Frente a la desconfianza y descreimiento de nuestras instituciones macropolíticas, la verdadera transformación social tiene lugar en el ámbito de lo comunitario, de lo doméstico, de lo íntimo.
- Ante los macroeventos de las grandes compañías de circuitos internacionales que usan recursos de administraciones públicas y que no dejan beneficio alguno a la comunidad de artistas, los artistas-etcétera han ido reaccionando con la creación de espacios alternativos, plataformas independientes; por el compromiso con sus contextos, han ido procurando estos espacios para sí mismos y para sus comunidades inmediatas.
- Estos espacios contienen otras lógicas de mercado e interacción económica y productiva.
- Estos espacios contienen una carga importante de procurar un espacio para sus comunidades inmediatas.

3. LAS REDES AFECTIVAS

- Prácticas hechas por ciudadanos que buscan mejorar las condiciones de vida de su contexto.
- Prácticas hechas por un grupo de personas que desea un bien común.
- Prácticas que constantemente están redefiniéndose y buscando otros vínculos.

Mi segunda conclusión es que resulta urgente mapear ésta figura/práctica del "artista/gestor" o el "artista-etcétera" en México y Latinoamérica para entender el cambio de lógica de mercado que está instaurando.

Este cambio de paradigma ha generado un enorme interés por parte de algunos países de Europa Occidental; para ello hablaré de dos experiencias con instituciones de España y Alemania, entre el 2013 y 2015.

SITUACION NO. 1 / En junio del 2013 y dentro del marco del Tercer Encuentro Latinoamericano de Gestores de Danza realizado en las ciudades de Morelia y DF, donde asistieron alrededor de 120 gestores de países como España, Suiza, Uruguay, Colombia, Chile, Argentina, Perú, San Salvador y México, estuvo presente Cristina Alonso, directora del Centro de Creación El *Graner* del *Mercats de les Flors*, de Barcelona (España). A partir de ese momento, ella estuvo viajandoz a nuestro país en diferentes momentos de ese año y del 2014. Ella realizó un mapeo de agentes de la escena de artes vivas mexicanas e invitó a España a un grupo de "artistas/gestores" a participar en diferentes plataformas de pensamiento y festivales en los cuales se nos invitaba a hablar constantemente sobre nuestra actividad como "artista-gestor" en nuestra labor de gestión local, nacional e internacional. Constantemente en cada festival, plataforma o espacio de pensamiento en el que fui invitada entre el 2013 y 2015, la Institución *Mercats de les Flors* me pedía que me presentara y hablara de los espacios/plataformas/festivales que desde mi organización diseño y gestiono, así como de la RED a la cual pertenezco. Cuando realizaba la presentación y hablaba de mi labor, me presentaba como "artista/gestor" y esto resultaba ser muy controversial para la mayoría de los asistentes, pues veían con cierta desconfianza el ser creadora y compaginar esta labor con la gestión. En España la práctica de la gestión desde el artista es sinónimo de precariedad laboral; más que verlo como una fortaleza, lo ven como una debilidad para el artista, para la comunidad y la institución.

Ante la crisis económica que España vive desde el 2012, varias instituciones españolas como *Mercats de les Flors* intenta colocar otros modelos de desarrollo económico en su comunidad y escogió la figura/práctica del "artista-gestor" como un modelo que puede activar otras economías locales, nacionales e internacionales en España.

SITUACION NO. 2 / En marzo del 2015 el *Goethe-Institut Mexiko* a cargo de un proyecto impulsado por su Coordinadora Cultural Ilona Goyeneche convocó a un grupo de 25 "artistas-gestores" de diversos puntos de la República Mexicana como Oaxaca, Mérida, Veracruz, San Luis Potosí, DF, Tijuana, Jalisco, Michoacán y Hermosillo, en un encuentro titulado *THINK TANK* donde se intentaba crear un primer acercamiento con un grupo de directores alemanes de las instituciones *Centro Internacional de Danza y Arte del Movimiento Fabrik (Potsdam), Kampnagel Internationales Zentrum für Schönere Künste (Hamburgo) y Centro de danza Tanzhaus (Dusserldorf).*

Fueron tres días donde por primera vez problematizamos el concepto del "artista-gestor", al mismo tiempo que realizamos un mapeo de nuestra práctica en territorio mexicano, lo que nos permitió entender quiénes somos, qué estamos produciendo y cómo operamos. Lo hicimos frente a una mirada extranjera: los tres directores de Alemania.

Como segundo momento, en junio de ese mismo año, un grupo de cinco "artistas-gestores" de este primer grupo fuimos invitados a un viaje de 10 días en las ciudades de Hamburgo, Berlín, Dusseldorf, Essen, Colonia, Wuppertale y Frankfurt a conocer otros centros de danza, artes vivas, teatros y artistas. Ese mismo año se nos invitó a realizar articulación internacional México-Alemania para la creación de una agenda de cooperación internacional entre México y Alemania a inaugurarse dentro del marco del Año Dual Alemania/México 2016-2017. Como resultado, en la ciudad de Guadalajara estoy coordinando tres proyectos de cooperación internacional con instituciones alemanas:

- Laboratorio de Creación Coreográfico, iniciativa de cooperación entre la Secretaría de Cultura Jalisco, el Centro Internacional de Danza y Arte del Movimiento Fabrik Potsdam/Alemania y Goethe-Institut Mexiko.
- Encuentro Internacional de Danza Contemporánea México/Alemania entre Secretaría de Cultura Jalisco y Goethe-Institut Mexiko.
- Plataforma de obras alemanas dentro del marco de la 10ª edición del Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo EINCE.

¿QUÉ NOS DICEN ESTAS DOS SITUACIONES?

1. Instituciones de otros países consideran al "artista-gestor" como importante articulador de contextos no por el tipo de economía con el que cuentan, ni por la plataforma que representan, sino más bien por la forma en cómo articulan las actividades en comunidad, en red, son "multiplicadores" que tejen prácticas artísticas, contextos diversos y fondos públicos y privados locales, nacionales e internacionales generando una gestión integral.
2. Instituciones de otros países consideran que la figura del "artista-gestor" es una importante potencia de articulación glocal; es una figura de confianza que puede establecer un diálogo que empodera no sólo una práctica artística o económica de cooperación internacional, sino que dialoga con una comunidad.
3. El tipo de relación que busca establecer este tipo de gestión internacional es una gestión a largo plazo que implique el conocimiento de los contextos a articularse; no se trata de resolver una agenda de actividades sino entender cómo estos contextos podrían tejerse e incentivar relaciones productivas y económicas en diferentes momentos.
4. El interés internacional de algunas instituciones de Europa Occidental, Canadá y América Latina está en empoderar articulaciones con pares donde el interlocutor esté más interesado en encontrar dispositivos y prácticas de encuentro que en llenar una agenda de actividades.
5. Esta lógica de gestión internacional responde al desgaste de lo local por parte de los macroeventos de iniciativas internacionales que usan el contexto local en vez de articularse con él. Ante los macroeventos de las grandes compañías de circuitos internacionales que usan recursos de administraciones públicas y que no dejan beneficio alguno a la comunidad de artistas, los "artistas-gestores" reaccionan con la creación de espacios alternativos, plataformas independientes; por el compromiso con sus contextos, han ido procurando estos espacios para sí mismos y para sus comunidades inmediatas.

Mi tercera y última conclusión es que estamos viviendo un crucial cambio de paradigma económico dónde no sólo nos preguntamos qué hacemos con lo que poco que tenemos y cómo nos relacionamos con las instituciones que constantemente adelgazan sus responsabilidades. La figura del "artista-gestor" responde a este tiempo gestionando otros espacios productivos, económicos y afectivos de largo aliento que no implican el saqueo de lo local para fines internacionales sino el fortalecimiento de lo local con articulación internacional. El "artista-gestor" coloca pues otra práctica de relaciones con lo internacional.

Gestión cultural en danza contemporánea:

Análisis de la cadena de valor y factores que influyen en la valoración social de la disciplina

Por Gabriela Bravo Torres

La gestión cultural con un enfoque especializado hacia la danza, es un campo de investigación reciente y muy poco abordado en Chile. Igualmente, debemos considerar que la gestión cultural como disciplina profesional también es un fenómeno actual, tal como lo señala Claudio Di Girólamo: "Desde fines de los 90 y hasta el día de hoy, el tema de la gestión cultural ha adquirido una presencia e importancia cada vez mayor en los debates acerca de la cultura y en la implementación de políticas de Estado en ese ámbito". (Girólamo, 2013)

A partir de lo anterior, se vuelve necesario centrar esta investigación en gestión en danza contemporánea, en la realización de un análisis de la cadena de valor de la disciplina desde la perspectiva de las audiencias. Con el sentido de identificar e intervenir (en un futuro próximo), las barreras que condicionan el acceso y la participación de los públicos con la disciplina.

Análisis de la cadena valor, desde la perspectiva de las audiencias

Para la presente investigación definiremos el concepto "cadena de valor", como el análisis de las principales actividades que constituyen una empresa, permitiendo reconocer los eslabones de la cadena que van añadiendo valor al producto final, traspasándolo a los receptores. Este concepto fue introducido por el autor Michael Porter en 1980. De ahí que la cadena de valor propone una metodología para identificar los actores que participan en la generación y circulación de bienes/servicios culturales. A partir de esto se puede establecer y revisar críticamente los eslabones de dicha cadena, reconociendo los ejes problemáticos, prioridades por atender, como también las fortalezas. Bajo esta lógica, el bien o servicio cultural adquiere valor a lo largo de la cadena hasta contribuir al destinatario final, las audiencias. Por esta razón, resulta importante trabajar en relación a la cadena de valor, pero siempre teniendo en consideración que nuestro destinatario final no es un cliente, y hacemos uso de la herramienta que nos otorga el mundo empresarial y organizacional con el fin de ordenar la información para efectos culturales y no de mercado.

Ahora bien, la definición anterior nos entrega un panorama a nivel de industria cultural y es necesario precisar que la apertura que nos otorga el concepto cadena de valor cobra sentido aplicándola en un contexto específico. En el caso de la presente investigación el énfasis está en la danza contemporánea en la Región Metropolitana (Chile), la cual no constituye industria, por varias razones que vamos a referir más adelante.

Espacios de Formación

En la actualidad los centros de formación profesional de la danza se concentran en un 100% en la Región Metropolitana, evidenciando la centralización de la oferta, que pone en riesgo el desarrollo profesional de la danza en el resto del país. Esto no quiere decir que en Santiago las condiciones sean óptimas, ciertamente las escuelas de danza se han ido agotando con el paso del tiempo y las crisis de todo tipo (financieras, artísticas, estudiantiles) han detonado cambios estructurales que seguramente seguirán desarrollándose durante un periodo próximo. En los últimos años y con la discusión del lucro en la educación vigente, se han develado malas prácticas laborales hacia los profesores, reflejándose en la contratación de los mismos, incluso en el no pago de sus honorarios. Igualmente, han salido a la luz problemas de infraestructura, la cual no es adecuada para el desarrollo de la danza contemporánea y no se condice con el número de estudiantes, ni tampoco con las horas de práctica que necesita un estudiante de danza.

Este escenario es el que tiene en estado de coma a la educación universitaria en Chile. El lucro ha sido gestor de muchas de las catástrofes en temas de educación y endeudamiento; lo que hoy parece interesar a las universidades es la ganancia económica más que por el real interés y compromiso por la disciplina que se está impartiendo. Como consecuencia directa, los espacios independientes y no formales han venido a recuperar su relevancia dentro de la formación de bailarines y según el Catastro de artes escénicas "solo el 31,5% de los encuestados declara haber estudiado en alguna universidad, lo que nos dice que existe una oferta formativa de carácter informal que debe ser estudiada." (Catastro de artes escénicas , septiembre 2015).

Creación:

El contexto donde se desenvuelve la creación en danza contemporánea en Chile recibe el adjetivo de independiente, lo que en una primera instancia va a tener que ver con la independencia de recursos económicos para su producción artística. En este sentido la danza independiente comparte características con lo que Sergio Rojas define como teatro independiente. "El teatro independiente genera no solamente un teatro reflexivo en relación a los temas que aborda, sino que labora también en la producción de nuevos códigos de montaje, de dramaturgia y de recepción. Es precisamente este tipo de trabajo el que requiere ser rigurosamente independiente, por cuanto no puede estar 'orientado' en función de criterios u objetivos impuestos por entes externos a los procesos mismos de creación." (Rojas, 2014)

La gran mayoría de los creadores se desarrollan en forma auto gestionada y son quienes resisten ante la adversidad en el campo laboral y a la estandarización de los procesos creativos, como consecuencia de

los plazos estipulados por los fondos concursables, los cuales hacen énfasis en el producto y no contemplan las dinámicas de los tiempos propios de la investigación artística previa a la creación y los procesos creativos.

Regulación:

En Chile, los mecanismos para regular el campo laboral de la danza son casi inexistentes. El 72,4% (Proyecto Trama, 2014)[1] de los trabajadores de la cultura no tiene contratación ni protección laboral y trabaja de forma independiente o informal. Por otra parte, el contrato de Artes y Espectáculos (Ley 19.889) gracias al artículo 145-L del Código del Trabajo obliga a los artistas a emitir una boleta de honorarios adicional a la firma del contrato, generando una doble tributación que perjudica a los artistas y aumenta significativamente los descuentos en su base salarial.

Respecto a los derechos de autor, la comunidad de la danza no tiene mayor conocimiento, sin embargo, la legislación vigente tampoco se condice con la realidad autoral de las coreografías. Los instrumentos legales existentes no aseguran la correcta protección de la propiedad intelectual de la danza, por lo tanto no es una herramienta de gran utilidad.

El Sindicato de la danza (SINATTAD) adolece de una desmotivación permanente ya que, los propios bailarines son quienes no participan de sus instancias gremiales, no existiendo masa crítica par su correcto funcionamiento. Por esta razón, SINATTAD hace un trabajo a pulso incentivando y apoyando los intereses de sus trabajadores y al fiscalizar el cumplimiento de las normativas vigentes.

En el plano institucional, la danza tiene representatividad por medio del Área de Danza la cual es parte del Departamento de Fomento de las Artes e Industrias Creativas del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). Recientemente, una de las principales críticas que ha enfrentado el área por parte de la cultores de la danza es que existe un crecimiento de la danza que no es correlativo con el apoyo estatal, desde un tiempo hasta esta parte el área sólo se ha visto desenvuelta desde un rol de producción cultural y en la realización de actividades y programas. No obstante, el Área de Danza es una instancia política, pública, de sumo interés para la comunidad de la danza y por tanto, existe una necesidad de parte de la comunidad de generar un lazo de trabajo participativo, que resguarde las necesidades del sector y potencie su desarrollo integral. En la actualidad estos mecanismos de vinculación siguen siendo superficiales, ya que no hay real incidencia de esta participación dentro del CNCA.

Financiamiento:

El financiamiento para la danza contemporánea es generado en gran medida por el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura FONDART. Desde el año 1992 dicho fondo se transforma en la opción de difusión y subsistencia de la danza creativa en Chile, generando financiamiento de corto aliento para los núcleos independientes, forjando competencias dentro del gremio, al volverse casi la única opción de desarrollo profesional. En el ámbito privado, los empresarios no están sensibilizados respecto a la importancia de realizar inversión en cultura y no ven beneficios para sus negocios, por tanto no apuestan por la danza en materia de inversión económica.

Hoy el financiamiento estatal está ligado al concepto de "industria cultural", no obstante, podemos comprobar que el impacto económico de la danza está muy por debajo de otros sectores creativos que sí constituyen industria, como el cine y la publicidad. La asimetría es evidente al considerar factores como: niveles de venta, empleabilidad y profesionalización del sector. Según el Mapeo de las Industrias Creativas en Chile "la danza es uno de los sectores que presenta la mayor proporción de contribuyentes no empresa, lo que estaría dando cuenta de un sector poco industrializado. Esto en contraposición, por ejemplo, al sector editorial, donde la proporción de contribuyentes no empresa es baja, primando una estructura empresarial. Sectores intermedios que cuentan con estructura empresarial, pero a la vez mantienen niveles importantes de trabajadores independientes, son, por ejemplo, el diseño y la arquitectura." (CNCA, 2014) Igualmente, el mapeo gracias a su análisis económico comparativo entre sectores creativos, arroja datos de relevancia para la discusión, como que en la distribución de empresas, según el sector creativo, la danza representa un 0,1% versus 19.1% de publicidad. Adicionalmente, la información que otorga el Catastro de las AAEE, en danza el financiamiento por taquilla es de un 3,9%, pero si pensamos únicamente en la danza contemporánea este número es aún menor, lo que deja en manifiesto que es utópico pensar que la danza será sustentada exclusivamente a las audiencias y corte de boletos.

1 Brodsky, Julieta, Bárbara Negrón y Antonia Pössel (2014) El Escenario del Trabajador Cultural en Chile. Proyecto Trama, Chile

El autofinanciamiento es el recurso más utilizado, y se caracteriza por la fuerte cooperación entre los pares y el trabajo en red, dando un giro hacia el trabajo colectivo y poniendo en valor el trabajo creativo en respuesta al contexto social y político.

Producción y Circulación:

Las labores de producción en danza, en gran medida están cubiertas por los propios creadores, los cuales deben multiplicar los esfuerzos para también llevar a cabo las actividades que corresponden a la producción de sus obras, estos requieren contar con habilidades y herramientas que escapan por completo de la esfera propiamente creativa, y que corresponden más bien con prontitudes que exige el contexto laboral, como por ejemplo: establecer estrategias de difusión y evaluar el impacto de sus propuestas, sin necesariamente conocimiento de causa. Estas actividades significan un desgaste de la fuerza creativa y, al mismo tiempo, un debilitamiento de las actividades específicas a la gestión cultural, poniendo en riesgo la sustentabilidad de la danza contemporánea.

Sobre este punto, es importante precisar que no es casual que la danza no se constituya como industria debido a que su producción no se efectúa en grandes volúmenes, no tiene la capacidad de almacenarse, como si la tiene el cine y la música, es necesariamente en vivo y el soporte artístico es el cuerpo. Por esta razón, su circulación se dificulta, dado que los tiempos de gira son acotados, las obras son efímeras y se necesita una gran inyección de capital, considerando los gastos de honorarios del elenco, traslado y escenografía.

Espacios de exhibición:

Según el estudio elaborado por el Proyecto Trama, el 61,2% (Proyecto Trama, 2014) de los trabajadores de la cultura declara tener dificultades para encontrar espacios donde desarrollar su actividad artística. Por consiguiente, existen pocos espacios e infraestructura cultural que estén dedicados al desarrollo de la danza profesional, o que al menos cumplan con los requerimientos básicos para su ejercicio y puesta en escena. Esta precariedad de espacios de exhibición, ha detonado que los creadores diversifiquen sus espacios volcándose hacia la calle y los espacios no convencionales, en un fructífero intento de generar nuevos espacios para la autogestión y la independencia de grandes presupuestos. Estas experiencias han incentivado a las audiencias activas y participativas ante la inexistencia de espacios de presentación en su barrio o comuna.

Audiencias:

Para efectos de esta investigación se determina utilizar el concepto audiencia, alejándonos del reduccionismo del concepto que establece las audiencias como consumidores. Si bien, gracias a los efectos de la industria cultural en los últimos años se han potenciado programas de formación de audiencias con la finalidad de fortalecer la apreciación estética del arte en general, generando en un futuro próximos consumidores de obras que sean capaces de sustentar la producción artística. En el caso de la danza contemporánea estos efectos son aún nulos, ya que no se han generado herramientas que permitan evaluar y socializar dicho impacto, advirtiendo que la formación de audiencias es un proceso de largo aliento.

En definitiva, se vuelve necesario reconocer desde la gestión cultural que las audiencias no son meros consumidores y que existe un gran camino que recorrer en esta área, siendo de vital importancia que los artistas también puedan hacerse cargo de sus públicos y que instalen esta pregunta dentro de sus procesos creativos y de producción. No es novedad señalar que las audiencias para la danza contemporánea son esquivas, en gran medida porque existe un analfabetismo respecto del lenguaje estético, lo que condiciona y por sobre todo limita la experiencia y el goce de la danza contemporánea.
A pesar de que en materia de acceso y participación el sector cultural, y en particular la danza, ha ido en aumento según las cifras que otorga la Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (CNCA, 2009) este acrecentamiento es consecuencia directa de las iniciativas artísticas de acceso gratuito, impulsadas por los gobiernos. Sin embargo, y a nuestro pesar, la gratuidad no ha generado cambios culturales en los patrones de comportamiento de la población, los artistas no han desarrollado capacidades de gestión emprendedora sostenida en el tiempo y los ciudadanos, por su parte, una disposición de pago ante los espectáculos artísticos. Ambos sectores de la cadena de valor de la danza se encuentran atrapados en las lógicas del mercado cultural que se impone desde el Estado.

La valoración social de la danza se suscita en la esfera ciudadana. En este punto, se vuelve necesario comprender que es en el entramado social donde converge el reconocimiento y la experiencia estética, donde los dispositivos de la obra estarán disponibles para la construcción de sentidos, suprimiendo la pasividad del espectador. La emergencia de los recursos van a favor de la experiencia con las audiencias, promoviendo su emancipación y su participación. Por tanto, la danza al igual que la mayoría de las prácticas artísticas, se constituye como experiencia social y receptiva, donde el lenguaje propio es el movimiento y su puesta en escena cumple una función comunicativa. Hoy, esta intención comunicativa está atada a la resistencia de parte de los creadores a comunicar y relacionarse con sus espectadores de manera horizontal. El hermetismo tiene como consecuencia el distanciamiento entre espectadores y obra.

Para finalizar, cabe preguntarse cuál es el rol al que está convocado un gestor cultural especializado en danza. Desde mi perspectiva primero está conocer a cabalidad la realidad de la disciplina, igualmente establecer puentes y construir redes entre la comunidad civil, las instituciones legisladoras, financistas, las empresas y las audiencias, elaborando estrategias que no estén suscritas a la lógica económica, sino que apunten a la movilidad y fortalecimiento de la disciplina. En efecto, un gestor cultural debería fomentar creativamente a la danza desde las metodologías propias de la misma y la gestión cultural. Hoy urge potenciar la relación con las audiencias, no vistas solamente como el consumidor final, sino desde una dimensión educacional y política que se encamine hacia la valoración social de la danza contemporánea. Formar audiencias pero no a propósito de "industria", sino a propósito de las personas como seres integrales, comprendiendo que significa un proceso largo y el cual debe ser respaldado por el Estado y la institucionalidad cultural en pro de la democratización de la cultura.

Fuentes:

CNCA . (2009). Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural. Santiago.
Girólamo, C. D. (2013). ESTADO Y PROYECCIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL EN CHILE. MGC: *Una revista para la gestión cultural en Chile.*

MAPEO DE LAS INDUSTRIAS CREATIVAS EN CHILE CARACTERIZACIÓN Y DIMENSIONAMIENTO. (2014). En C. N. CNCA. SANTIAGO: Impreso en Maval Ltda.

Porter, M. (1980). *Estrategia competitiva: técnicas para el análisis de los sectores industrial y de la competencia*. GRUPO EDITORIAL PATRIA.

Proyecto Trama. (2014). *El Escenario del trabajador cultural en Chile.* Santiago.
Reyes, N. (Septiembre 2015,). *Catastro de artes escénicas.* Chile.

Rojas, S. (2014). La gestión cultural como disciplina: Ente las políticas y el consumo. *Revista de Magíster en Gestión Cultural.*

Contacto: Gaby.bravotorres@gmail.com | **Twitter:** @soy_bravotorres

Iconografía

Encuentro Nacional de Danza 2016

Cursos y talleres

Clase Magistral **Carlos Zamora**
Fotografía: Gabriel Ramos Isoptica

Clase Magistral **Antonio Salinas**
Fotografía: Gabriel Morales, Isoptica

Clase Magistral **Claudia Lavista**
Fotografía: Gabriel Morales, Isoptica

Clase Magistral **LuisVillanueva**
Fotografía: Gabriel Morales, Isoptica

Clase Magistral **Ebert Ortiz**
Fotografía: Gabriel Morales, Isoptica

Clase Magistral **Ebert Ortiz**
Fotografía: Gabriel Morales, Isoptica

Clase Magistral **Cora Flores**
Fotografía: Gabriel Morales, Isoptica

Clase Magistral **Omar Carrum**
Fotografía: Gabriel Morales, Isoptica

Funciones en espacios alternos

Fotografía: Brenda Jauregui

Danza Capital
Fotografía: Gabriel Morales, Isoptica

SIN LUNA Danza Punk
Fotografía: Brenda Jauregui

La Cebra Danza Gay, José Rivera
Fotografía: GerardoCastillo, Isoptica

Ebert Ortiz
Fotografía: Paulo García

***Librame del mal*, mi barrio**
Fotografía: GerardoCastillo, Isoptica

***Metros*, Arely Delgado**
Fotografía: GerardoCastillo, Isoptica

Hombres trabajando, **Asalto Diario**
Fotografía: Brenda Jauregui

Hombres trabajando, **Asalto Diario**
Fotografía: GerardoCastillo, Isoptica

Moby Dick, **Lagú Danza Escena Contemporánea**
Fotografía: Brenda Jauregui

Compañía Nacional de Danza Folklórica
Fotografía: Liliana Velazquez, Isoptica

Compañía Nacional de Danza Folklórica
Fotografía: Brenda Jauregui

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARIA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general

Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas